



UNIVERSIDADE DE A CORUÑA
DEPARTAMENTO DE FILOLOXÍA ESPAÑOLA E LATINA

LA OBRA NARRATIVA DE JORGE EDWARDS.
LA TRANSGRESIÓN DEL ORDEN

TESIS DOCTORAL

Elena Elvira Castro Díaz

Dirigida por: EVA VALCÁRCEL LÓPEZ

2005



UNIVERSIDADE DE A CORUÑA
DEPARTAMENTO DE FILOLOXÍA ESPAÑOLA E LATINA

**LA OBRA NARRATIVA DE JORGE EDWARDS.
LA TRANSGRESIÓN DEL ORDEN**

TESIS DOCTORAL

ELENA ELVIRA CASTRO DÍAZ

DIRIGIDA POR EVA VALCÁRCEL LÓPEZ

2005

DIRECTORA DE TESIS

Dra. EVA VALCÁRCEL LÓPEZ

DOCTORANDA

ELENA ELVIRA CASTRO DÍAZ

Quisiera expresar mi profundo agradecimiento a la directora de esta investigación, la doctora Eva Valcárcel López por el apoyo, la confianza y la generosidad con la que me ha ayudado en todo momento.

A la memoria de mi padre.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	9
I. LA GENERACIÓN DEL CINCUENTA EN CHILE.....	15
I. 1. El panorama literario chileno previo a 1950.....	17
I. 2. Características principales de la generación del cincuenta.....	22
I. 3. Antologías, encuentros, foros y polémicas.....	28
I. 4. La generación del cincuenta ante la crítica.....	46
I. 5. La producción más relevante de la generación.....	49
I. 5. 1. La narrativa.....	50
I. 5. 2. La poesía y el teatro.....	64
I. 6. Jorge Edwards y la generación del cincuenta.....	66
II. HISTORIA, MEMORIA Y FICCIÓN.....	79
II. 1. La Historia y la ficción.....	82
II. 1. 1. La nueva historia.....	87
II. 1. 2. La nueva novela histórica.....	92
II. 1. 3. La concepción de la historia en la narrativa de Jorge Edwards.....	98
II. 2. La memoria creadora.....	108
II. 3. La combinación genérica y la intertextualidad.....	116
II. 4. La confesión terapéutica en <i>Persona non grata</i>	123
II. 5. La revisión del mito en <i>Adiós, Poeta</i>	136
II. 6. La elaboración lingüística en la narrativa de Jorge Edwards.....	156
II. 6. 1. Variantes morfológicas y sintácticas.....	160
II. 6. 2. Variantes léxicas: chilenismos e indigenismos.....	164

III. EL ORDEN DE LAS FAMILIAS	175
III. 1. La mujer como garante del orden.....	181
III. 1. 1. La matriarca tradicional	181
III. 1. 2. La variante transgresora	202
III. 1. 3. La visión paródica	214
III. 2. La transgresión del orden	221
III. 2. 1. La rebeldía consciente y la caída.....	223
III. 2. 1. 1. La degradación de la burocracia y el sexo	238
III. 2. 1. 2. La exclusión social	252
III. 2. 2. La transición del orden familiar al orden político	262
III. 2. 2. 1. Antecedentes histórico-políticos	262
III. 2. 2. 2. El conflicto ideológico	273
III. 2. 2. 2. 1. El marco histórico en <i>Los convidados de piedra</i>	273
III. 2. 2. 2. 2. El germen revolucionario.....	280
III. 2. 3. La evasión de la realidad.....	299
III. 2. 3. 1. La búsqueda de un orden alternativo.....	304
III. 2. 3. 2. La representación de la alteridad.....	308
III. 2. 3. 3. La consecución del proyecto utópico	322
III. 2. 3. 4. La arbitrariedad de la verdad.....	344
III. 2. 4. La proyección histórica	355
III. 2. 4. 1. Las equivalencias históricas	357
III. 2. 4. 1. 1. La Colonia	358
III. 2. 4. 1. 2. La dictadura pinochetista	370

III. 2. 4. 2. La simetría de personajes.....	380
III. 2. 4. 2. 1. Toesca y el Narrador	380
III. 2. 4. 2. 2. Manuela y el Nacho	399
III. 2. 5. La concepción dual de la existencia.....	406
III. 2. 5. 1. La dualidad familiar	407
III. 2. 5. 2. La oposición de contrarios	410
III. 2. 5. 3. La esfera ideológica	420
III. 2. 5. 4. La provocación de la literatura.....	431
IV. EL JUEGO DE LOS NARRADORES	435
IV.1. La cuentística	442
IV. 1. 1. Análisis teórico-crítico del cuento Hispanoamericano.....	442
IV. 1. 2. La enunciación acrítica.....	455
IV. 1. 2. 1. <i>El patio</i>	457
IV. 1. 2. 2. <i>Gente de la ciudad</i>	464
IV. 1. 2. 3. <i>Las máscaras</i>	479
IV. 1. 3. La reflexión desde la madurez en <i>Fantasmas de carne y hueso</i>	500
IV. 2. La novelística.....	534
IV. 2. 1. La perspectiva del personaje en <i>El peso de la noche</i> ...	534
IV. 2. 2. La narración polifónica.....	550
IV. 2. 2. 1. <i>Los convidados de piedra</i>	552
IV. 2. 2. 2. <i>El museo de cera</i>	578
IV. 2. 3. La incorporación de diferentes voces narrativas.....	592
IV. 2. 3. 1. <i>La mujer imaginaria</i>	593

IV. 2. 3. 2. La narración como justificación.....	606
IV. 2. 3. 2. 1. <i>El anfitrión</i>	608
IV. 2. 3. 2. 2. <i>El origen del mundo</i>	622
IV. 2. 4. La historia ficcionada y la ficción histórica en <i>El sueño de la historia</i>	628
IV. 2. 4. 1. La narración y el Narrador	629
IV. 2. 4. 2. La voz coral.....	642
IV. 2. 5. El proyecto híbrido en <i>El inútil de la familia</i>	646
IV. 2. 5. 1. La presencia constante del narrador.....	648
IV. 2. 5. 2. La delimitación genérica de la novela y la relación entre la realidad y la ficción	654
V. CONCLUSIÓN	665
VI. BIBLIOGRAFÍA	675

Introducción.

El objeto de estudio de este trabajo se centra en la producción literaria de uno de los escritores más prolíficos de la literatura hispanoamericana, Jorge Edwards, cultivador de relatos, novelas, memorias, crónicas periodísticas y ensayos testimoniales políticos.

Jorge Edwards nació en Santiago de Chile en 1931 en el seno de una familia de la oligarquía nacional que ha sido fielmente retratada en la mayor parte de sus novelas. Estudió Derecho en la Universidad de Chile, labor que compaginó con la dedicación a la literatura, de cuya tarea surgió la publicación de su primer volumen de cuentos, *El patio*, publicado en 1952. Cinco años más tarde ingresó en el cuerpo diplomático chileno, cuyo desempeño aparece retratado en las memorias *Adiós, Poeta*, labor que no habría de interrumpir hasta la publicación de *Persona non grata* y la llegada al poder del general Augusto Pinochet, cuando, por desavenencias con el régimen, decide abandonar el cargo para dedicarse por completo a la creación literaria.

Desde entonces colabora en diferentes periódicos chilenos, españoles y latinoamericanos y ha dictado múltiples cursos de literatura en algunas universidades europeas y norteamericanas. Su labor se ha visto reconocida con la dotación de importantes premios, entre los que destacan el Premio Municipal de Literatura de la ciudad de Santiago y el Premio Atenea de la Universidad de Concepción. En su país ha recibido igualmente el Premio Nacional de Literatura en 1994. Francia lo condecoró con la medalla Caballero de las Letras y de las Artes. Por su parte, en España ha recibido el Premio Mundo de Ensayo y el premio “Comillas”, además del prestigioso Premio Cervantes en 2000, coincidiendo con la medalla al Orden al Mérito Gabriela Mistral concedida en su país por el Ministerio de Interior.

La investigación llevada a cabo en el presente trabajo responde a una hipótesis planteada a partir del estudio crítico de la narrativa del escritor chileno, analizada desde un punto de vista cronológico que garantizase una posible evolución temática particular y específica que definiese los rasgos distintivos de la narrativa ficcional de Jorge Edwards. Dicho estudio crítico permite la comprobación de la repetición constante de un motivo estructural que determina la dirección argumental, el tratamiento y desarrollo de los principales personajes, el marco escenográfico que los contextualiza, así como el punto de vista desde el que se articula la enunciación: el tema del orden. A partir de este concepto se determina el esquema organizativo socio-familiar que favorece la aparición de un conflicto entre los personajes que lo sostienen y los individuos sensibles que lo contradicen.

La narrativa de Jorge Edwards está íntimamente relacionada con la evolución de la literatura chilena de la segunda mitad del siglo pasado, a raíz de dos acontecimientos que transformaron la estética literaria nacional. Nos referimos a la generación del cincuenta¹ y a la dictadura pinochetista y el consiguiente exilio². En el primer caso, la generación del cincuenta con su componente autopropagandístico e innovador respecto a los caducos modelos de raigambre criollista introducía el marco programático que daría origen a la atmósfera escéptica y frustrada que dominaba el planteamiento de los conflictos en la producción temprana del escritor, manifestada fundamentalmente en la concisión e intensidad del género cuentístico,

¹ En el capítulo primero del presente estudio analizaremos la llamada "generación del cincuenta". Su denominación en minúsculas responde al hecho de que este grupo literario no ha sido plena y unánimemente considerado por sus presuntos integrantes, puesto que partía de los intereses estratégicos de su promotor, Enrique Lafourcade.

² La narrativa de Edwards circula de modo paralelo a la literatura propuesta por la generación del cincuenta y la posterior producción literaria realizada en el exilio, a raíz del mayoritario éxodo experimentado por aquellas personas que no simpatizaban con el régimen militar, entre las que se encontraba el autor. En cuanto a la literatura continental, Edwards adopta algunas de las técnicas características de la nueva narrativa latinoamericana, así como de la nueva novela histórica hispanoamericana. Con todo, este tipo de contagios no representa más que una leve contaminación de los resortes estéticos dominantes, puesto que la narrativa de Edwards se ha caracterizado siempre por su independencia.

cuya brevedad favorecía la presentación de un universo limitado por el hastío y la sensibilidad derrotista de los protagonistas. En el segundo caso, los acontecimientos políticos surgidos a raíz de la experiencia socialista y el posterior golpe de estado imprimirían su sello en la mayor parte de los escritores chilenos, condicionados por el desarraigo que produjo el exilio. La continua y constante revisión de los planteamientos político-ideológicos asociados al devenir histórico nacional genera una transformación del tema del orden en la narrativa edwardsiana que habría de derivar hacia una vertiente que huye de la plasmación exclusiva del ámbito familiar para introducir un componente político y social.

La focalización de esta investigación se centra, tal y como se explicita en el título, en las nociones de orden y de transgresión para certificar los dos aspectos que definen una amplia producción literaria que parte de un modelo organizativo sobre el que se instaura una rebeldía más o menos consciente, en virtud de la personalidad de los individuos que la pueblan. El equívoco protagonismo de estos seres inadaptados e insumisos esconde, sin embargo, una sobrevaloración del orden impuesto, que a pesar de los continuos conflictos prevalece en la mayor parte de los relatos, reduciendo al personaje a una condición de inseguridad frente a las certezas del esquema organizador. A la hora de analizar tanto el orden como los sucesivos conflictos presentados hemos optado por un acercamiento al tema desde el punto de vista de los personajes, estableciendo en primer lugar el marco opresor en la figura de las mujeres que ejercen un particular y fácilmente reconocible matriarcado, cuyas particularidades definitorias se repiten en los sucesivos relatos. Posteriormente se establece la categorización de los principales personajes en función de la respuesta que adoptan para reivindicar su especificidad y enfrentarse al modelo que los oprime, ya sea éste socio-familiar o político-ideológico. Los diferentes conflictos generan una

galería variable de respuestas que fluctúan entre el escepticismo y la inmovilidad apática, y la rebeldía inherente de la adolescencia, pasando por la búsqueda de valores utópicos o la evasión de la realidad hacia entidades alternativas.

La transgresión del orden concebida a modo de planteamiento temático posee en la narrativa del escritor chileno una variante que guarda una estrecha relación con el instante mismo de la enunciación, mediante la concepción de un universo narrativo en el que la voz enunciativa cobra un especial protagonismo, enriqueciendo las posibles interpretaciones del texto mediante el constante empleo de un juego establecido con el lector, a quien se ha vedado parte de la información pertinente a partir de una enumeración crítica y sesgada, partidista, enfocada desde el punto de vista de los personajes y establecida sobre el carácter insinuante de una narrativa caracterizada por la ruptura de los moldes tradicionales de transmisión. De este modo, en el capítulo cuarto, se investigan los procedimientos técnicos utilizados por los diferentes narradores para explicitar el conflicto planteado y materializar las coordenadas que rigen una narrativa determinada por su voluntad de pluralidad interpretativa. Para ello, el autor desdobra la figura tradicional del narrador omnisciente de tal modo que el relato se convierte en un prisma examinado bajo el enfoque de varios puntos de vista que operan desde la perspectiva interna de los protagonistas, la distancia cuestionadora de los testigos presenciales o de los cronistas circunstanciales, la duplicación de voces que engloban una única perspectiva, la visión supranarrativa de entidades que enjuician el proceso metaliterario, o el diálogo y la interpelación constante con el personaje central.

Una vez localizado el punto de partida, -el orden-, y caracterizado en función de sus múltiples variantes, la reflexión en torno a la consideración de la creación literaria propuesta por Edwards conduce irremediabilmente a dos nuevos conceptos

básicos sobre los cuales se sustenta su temática y que se establecen a modo de condición productiva previa. Se trata de las nociones de historia y memoria, concebidas ambas a modo de motor generador del proceso creativo y escritural; un escenario referencial propio que se transforma mediante la libertad creativa que supone la aplicación de la ficción, la imaginación y la manipulación de datos procedentes de la realidad. El resultado de esta triple unión de acontecimientos históricos contrastables, de recuerdos personales de una intensa biografía y de la inventiva propia de la ficción, genera una literatura de amplias referencias autobiográficas que evoluciona al compás de la madurez vital del autor y que se enfrenta una y otra vez a sus reconocibles fantasmas y obsesiones, tanto nacionales como familiares.

Partiendo de estas iniciales hipótesis, nuestro objetivo ha sido demostrar cómo el tema del orden y su transgresión se materializan en las distintas obras del escritor chileno, tanto en la cuentística como en la novelística. Para ello, se establece un análisis previo que contextualiza la producción edwardsiana dentro de la nueva estética literaria chilena promovida por la generación del cincuenta, así como un estudio de los elementos generadores últimos de tal producción, la historia y la memoria, para determinar en qué consisten y por qué resultan imprescindibles para la creación del autor.

Como puede comprobarse, el foco de análisis se sitúa primordialmente en la obra ficcional del escritor chileno³. El estudio de la obra memorialística se establece desde un punto de vista metaliterario e ideológico, en función de las repercusiones tanto literarias como sociológicas que supusieron para la evolución estética del autor.

³ La obra ficcional edwardsiana contiene hasta el momento los siguientes títulos: *El patio*, *Gente de la ciudad*, *Las máscaras*, *Temas y variaciones* y *Fantasmas de carne hueso*, en lo que respecta a la vertiente cuentística. Las novelas publicadas por el autor son las siguientes: *El peso de la noche*, *Los convidados de piedra*, *El museo de cera*, *La mujer imaginaria*, *El anfitrión*, *El origen del mundo*, *El sueño de la historia* y *El inútil de la familia*.

Por otra parte, se establece en determinadas ocasiones un breve marco histórico chileno que contextualice la narración dentro de unos parámetros reconocibles para el lector nacional pero que pueden plantear algunas dificultades para un lector poco familiarizado con el devenir histórico del país.

I. La generación del cincuenta en Chile.

I. 1. El panorama literario chileno previo a 1950.

Con la publicación en 1954 de la *Antología del nuevo cuento chileno*, editada por Enrique Lafourcade, se abría el camino a una nueva generación literaria, definida por la necesidad de cambiar la dirección de la estética literaria predominante en Chile. Siguiendo las teorías que José Ortega y Gasset había desarrollado en *La deshumanización del arte* sobre el concepto de grupo generacional, Lafourcade había señalado que “la generación literaria es siempre una unidad cultural, un nexo común dentro de un grupo humano”⁴. Sería el propio editor de la antología el que acuñase el término “Generación del 50” en una conferencia dictada en la Sala América de la Biblioteca Nacional de Santiago en el invierno de 1956⁵. A pesar de que todavía no estaban establecidos sus principios ni la nómina de sus integrantes, Lafourcade adopta el término y el año, 1950, debido a la sonoridad y carácter esclarecedor del medio siglo y la coincidencia temporal de una serie de obras publicadas en torno a esa fecha. Han existido otras denominaciones, como la generación de 1957, creada por Cedomil Goic, tras la aplicación sistemática de la teoría histórica de las generaciones. El planteamiento de Lafourcade era mucho más amplio y diverso, puesto que para el antólogo, el criterio cronológico y la convivencia común eran suficientes para considerar la coincidencia entre un grupo emergente y una nueva estética literaria.

Para comprender las motivaciones que justificaron su aparición como grupo alternativo a las tendencias en voga del momento es necesario previamente establecer el esquema de las corrientes literarias que se respiraban en el país. El panorama literario y artístico del periodo en Chile pasaba para el amplio grupo de jóvenes

⁴ Enrique LAFOURCADE, *Antología del Nuevo Cuento Chileno*, Santiago, Editorial Zig- Zag, 1954, p.14.

⁵ Enrique LAFOURCADE, “La nueva literatura chilena”, *Cuadernos Americanos*, año XXI, n° 4, julio-agosto, 1962, pp. 229-255.

escritores antologados nacidos en la segunda década del siglo XX por una ramificación de las tendencias literarias de dos grupos claramente diferenciados que coexistían en una discreta armonía: la generación del 38 y el grupo la Mandrágora. Ambos son fruto de la expansión vanguardista de movimientos como el ultraísmo, que por primera vez simultaneaba la producción creativa latinoamericana con la europea, lo que suponía en definitiva la confirmación de la literatura del continente y la apertura hacia nuevos modelos creados y asumidos desde el interior mismo⁶. El grupo La Mandrágora continuaría las tendencias vanguardistas citadas alineándose en torno al surrealismo. Su órgano de proclamación, la revista homónima publicada intermitentemente entre 1938 y 1943 contaba con colaboraciones de André Breton y Benjamin Péret. La gran contribución de este grupo a las letras chilenas e hispanoamericanas se basaba en la fuerza con la que sus fundadores, Enrique Gómez- Correa, Braulio Arenas y Teófilo Cid, crearon una de las escuelas surrealistas más fecundas y de mayor tradición, contribuyendo además a la difusión del movimiento en el continente americano⁷. Su talante elitista e intelectual se manifestó principalmente en el terreno poético.

Por su parte, la generación de 1938 define sus planteamientos básicos a partir de la experiencia histórica chilena del Frente Popular en el plano nacional y de la Guerra Civil española en el plano internacional. La marea que provocaron estos dos acontecimientos en el seno de la cúpula intelectual nacional se vio animada por el resplandor cultural propugnado por la revolución mexicana de 1910. Sus integrantes proclamaban la recuperación del realismo de amplia tradición en la literatura nacional y lo abordaban desde la perspectiva esperanzadora de quienes saben

⁶ Enrique Anderson Imbert comentaba al respecto que nunca antes se había producido una sintonización en relación a los modelos estéticos europeos como en ese instante. ANDERSON IMBERT, *Historia de la Literatura Hispanoamericana*, T. I, México, Fondo de Cultura Económica, 1966.

⁷ Enrique LAFOURCADE, *Antología del cuento chileno*, Barcelona, Ediciones Acervo, 1969.

utilizarlo como un arma para combatir y derrocar al enemigo común del momento: el fascismo. Entre los miembros más destacados del grupo se encontraban Manuel Rojas, Nicomedes Guzmán, Juan Godoy, Francisco Coloane, Oscar Castro, Guillermo Atías y Fernando Alegría. Para el crítico José Promis algunos de los miembros de este grupo adoptaron una estética diferencial a la hora de afrontar sus producciones narrativas. Su programa respondía a la denominación *novela del fundamento* debido a su intensa utilización del motivo de la “búsqueda” como eje constructor temático del relato. Este grupo fue calificado como *neocriollista*, debido principalmente a la incapacidad de la crítica del momento para identificar los nuevos principios estéticos propuestos. Sin embargo, la principal diferencia de este grupo de escritores respecto al criollismo tradicional se centraba en el análisis de situaciones que afectaban de preferencia al individuo, eliminando así la trascendencia globalizante de las tipologías heredadas del naturalismo descriptivo finisecular. La carencia de posibles soluciones que reorientasen la propia acción de la búsqueda generaba la aparición de finales abiertos en las novelas de este grupo, lo que contribuía a resaltar el aspecto trascendente de lo expresado⁸.

La restante nómina del conjunto de escritores afiliados a la generación del 38 cultivó la llamada *novela del acoso*⁹, según la cual la existencia misma se caracterizaba por la disputa constante entre dos fuerzas que actúan bajo los cánones tradicionales de la lucha de clases, ejemplificados en el dominio opresor de una de ellas y el sometimiento forzado de la opositora. El conflicto se resuelve de manera subjetiva en favor de la parte más débil reorientando la realidad histórico-social hacia posturas ideológicas más esperanzadoras.

⁸ Marta Brunet, Juan Emar, Vicente Huidobro, Diego Muñoz, Manuel Rojas, Carlos Sepúlveda Leyton y María Flora Yáñez completan la nómina de los creadores de la estética de *la novela del fundamento*. José PROMIS, “Programas narrativos de la novela chilena en el siglo XX”, *Revista Iberoamericana*, 168-169, Pittsburg, 1994, pp. 925-933.

⁹ José PROMIS, art. cit., p. 929.

Ante tal estado de cosas, la generación del cincuenta deberá encontrar su propio espacio, delimitando los márgenes respecto a las tendencias vigentes y exponiendo su singularidad estética¹⁰. Como corresponde a la naturaleza rupturista de toda generación, el grupo en cuestión necesitaba levantarse sobre las cenizas de lo que se consideraba trasnochado y encontró un estandarte perfecto en su abierta oposición a la narrativa criollista, nacida a finales del siglo pasado y todavía imperante a lo largo de la anterior centuria, caracterizada por el cansancio de unas formas localistas, excesivamente descriptivas, así como por el abuso de una determinada tipología de personajes y la recurrencia de tópicos.

La denominación “criollismo” y su adjetivo “criollista” encierran, sin embargo, una fuerte discrepancia a la hora de determinar con exactitud a qué se refieren estos términos. Fueron introducidos por primera vez en la literatura chilena por el crítico Francisco Contreras, en un artículo publicado en 1917 e incorporado a su libro *La varillita de virtud* dos años después. El término se había aplicado a poetas posmodernistas de estilos disímiles. José Miguel Oviedo¹¹ ha analizado las características de este inaprensible movimiento partiendo de la base literaria practicada durante las dos primeras décadas del siglo XX y ha llegado a la

¹⁰ En este sentido la generación del cincuenta no se distanciaba en absoluto de las tendencias estéticas características de la literatura que se estaba creando al otro lado de los Andes. La narrativa argentina y uruguaya daba muestras de cansancio en sus formas y promovía una estética acorde con los nuevos modos de pensamientos impuestos a partir de la crisis espiritual que los valores burgueses tradicionales representan para los nuevos intelectuales latinoamericanos. Por lo que respecta al resto del continente, en las décadas de los años cuarenta y cincuenta se produjo una renovación global de la tendencia literaria, eliminando las denuncias sociales propias de la escuela anterior, así como el detallismo descriptivo heredado del criollismo, inaugurando un nuevo paisaje, urbano, en el que se exponen los conflictos existenciales del individuo. La renovación de las técnicas propuso el alejamiento de la mimesis del realismo histórico y su sustitución por elementos procedentes de la vanguardia. Véase, Marina GÁLVEZ ACERO, *La novela hispanoamericana contemporánea*, Madrid, Taurus, 1992.

¹¹ Vid. José Miguel OVIEDO, “Reflexiones sobre el “criollismo” y su desarrollo en Chile”, *Anales de literatura Hispanoamericana*, n° 27, Madrid, 1998, pp. 25-34, p. 27: “el “criollismo” podría ser mejor designado y comprendido si lo vemos como la fase inicial de nuestro regionalismo, que sí es un rótulo más preciso porque alude al elemento clave: el paisaje local, la tipicidad de la naturaleza y su influjo sobre sus personajes (indios, mestizos, gauchos, llaneros, campesinos). La nota “criollista” es sólo la consecuencia del juego de esos factores. El “criollismo” resulta difícil de definir precisamente porque, en sus comienzos, no es sino una variante étnica y terrígena del realismo que provenía del siglo anterior”.

conclusión de que a todas ellas era común un realismo innovador, heredero en las formas del cultivado en el siglo anterior, pero que oponía una actitud y una esencia novedosa, basada en la necesidad de la mirada interior, convirtiendo el país o la región en un fenómeno de estudio, que permitiera tanto a los lectores locales como a los foráneos reconocer las particularidades de cada zona. Se trataba en el fondo de descubrir el continente desconocido y de convertir América en un espacio más real y virginal respecto a la visión excéntrica europea. El término “criollismo” no remite, de este modo, a un movimiento literario específico y fácilmente identificable, sino que hace mención a una propuesta estética y filosófica que puede manifestarse de muy diversos modos. De hecho, durante las dos primeras décadas del siglo en cuestión convivían diferentes propuestas literarias: el modernismo tardío, que no desaparece hasta la década de los años treinta, la escuela mundonovista que potencia la cultura americana dentro del contexto mundial, el naturalismo finisecular, etc., y cuyo único punto de contacto se encontraba en la necesidad de explicitar el contenido localista frente a la exuberancia globalizadora del modernismo.

Sin embargo, a falta de una concreción mayor que otorgase legitimidad a la censura contraída por la nueva escuela, el criollismo, como ente abstracto, se convirtió en la víctima propiciatoria de los ataques de algunas de sus proclamas. Con todo, y fuera del talante propagandístico de su mentor, Enrique Lafourcade, como veremos a continuación, la generación no puede considerarse en sí misma polémica ni rupturista. Sus presupuestos no son destructivos y, en líneas generales, reconocen la valía de ciertas novelas criollistas. Al respecto, José Promis menciona el carácter respetuoso de la nueva narrativa, haciendo hincapié en el escaso sentido crítico que les anima:

“Pero si no antirrevolucionaria, tampoco puede decirse que fue efectivamente una generación revolucionaria dado que su voluntad de denuncia se restringió a testimoniar el deterioro irreversible de un momento social determinado”¹².

I. 2. Características principales de la generación del cincuenta.

Junto a la inicial dureza de sus términos definitorios y a la voluntad de renovar el anquilosado panorama literario nacional, la mayor aportación de esta nueva generación se encuentra en la actitud ante la que se enfrentan a la creación literaria en sí. Este punto fue sin lugar a dudas uno de los más controvertidos de sus propuestas y que habría de dar lugar a la polémica de 1959. Frente a la concepción militante y combativa de una buena parte de la generación del 38, la generación del medio siglo perfila el escepticismo radical de sus integrantes ante el periodo literario e histórico que les ha tocado vivir:

“Para ellos, lo real es una máscara que recubre la completa y a veces pavorosa y obscena nulidad de lo existente, la nada profunda en que sumergen sus raíces las formas engañosas de lo cotidiano. Bucear o interpretar son, pues, para ellos, actividades sin justificación y cuyos logros quedan desmentidos por la presencia de un apocalíptico resquebrajamiento y caída cósmica que los narradores de 1957 experimentan dolorosamente”¹³.

La plasmación de dicho escepticismo vital y literario necesitaba obviamente un nuevo lenguaje narrativo y una tonalidad diferente para enfrentarse a la temática característica del grupo. La superación de los viejos moldes heredados pasaba por un cambio total que habría de afectar a un estilo que buscaba la economía de medios, al objeto mismo de la ficción, a la elección del espacio urbano cotidiano y a la penetración psicológica de las actitudes de unos personajes antiheroicos,

¹² Entrevista a José PROMIS, en Eduardo GODOY GALLARDO, *La Generación del 50 en Chile. Historia de un movimiento literario (Narrativa)*, Santiago, Editorial La Noria, 1994, p. 372.

¹³ José PROMIS, *La novela chilena actual*, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1977, p. 149.

fundamentalmente niños y adolescentes. Los conflictos planteados transcurren en el interior del individuo, en su relación con el medio, lo que provoca una universalización de la temática, en conexión directa con las nuevas tendencias de la literatura internacional. Las fronteras se sobrepasan y trascienden hacia la exploración de las esencias del ser humano, aunque los personajes y el ambiente sean chilenos.

Una de las razones que motivaron el rechazo de las formas más caducas representadas por el criollismo provenía sin lugar a dudas de la distancia social que separaba a sus miembros de las problemáticas agrarias, proletarias, pesqueras o salitreras que llenaban las descriptivas páginas de aquellas novelas. Como habitantes de las áreas urbanas más privilegiadas, su visión del mundo pasaba inevitablemente por el filtro de las clases acomodadas y serían ellas su principal fuente de referencia, rompiendo así el tradicional compromiso de la literatura con las clases emergentes y sometidas de la sociedad.

Además del cambio experimentado en el desarrollo temático y en el estudio psicológico de los personajes, el lenguaje generacional se transforma para evidenciar las carencias y abusos del estilo criollista. Dada la multiplicidad de estilos y la imposibilidad para establecer una norma básica de escritura, la nueva literatura se mueve entre la economía de aquellos aspectos considerados gratuitos, los términos tecnicistas que reflejan el interés sociológico y científico de lo expresado y añaden frialdad y concisión al texto, y la ausencia de elementos poéticos. La aparición de personajes con complejos perfiles psicológicos que capturan toda la atención de la narración, en un enfoque antropocéntrico, exige, por lo tanto, una nueva percepción y uso del lenguaje.

Se han vertido innumerables opiniones acerca de la existencia o invención de la generación, y aunque su homogeneidad continúa, todavía hoy día, cuestionada incluso por algunos de sus presuntos miembros, resulta evidente la confluencia estética del conjunto de novelas publicadas a lo largo de la década de los años cincuenta por una serie de jóvenes escritores noveles que participaba en tertulias literarias y compartía lecturas propias y ajenas. A todos estos jóvenes les une en mayor o menor medida el escepticismo radical frente a la existencia y frente a la literatura anterior, fruto de un contexto histórico dominado por la posguerra europea, el desastre globalizador de la bomba atómica y la inquietud ante ciertos avances científico-tecnológicos, así como la profunda crisis de los valores tradicionales. Este escepticismo provocó las iras de una buena parte de la crítica, que llegó a considerarlos como narradores sin conciencia de los problemas sociales, preocupación que había alentado la creación neorrealista de la generación precedente. Lo cierto es que este grupo sí tenía intereses sociales, pero se había visto obligado a cambiar el punto de vista para plasmar en la literatura un escepticismo que tenía sus orígenes, siguiendo a Godoy Gallardo, en la convulsión de los nuevos tiempos, caracterizados por:

“la pérdida de valores de una aristocracia en decadencia; la amenaza de cambios sustanciales en los regímenes políticos del mundo; la conciencia plena de que la realidad es una máscara, o la marcada atención que prestan a los cantos de la nada que, como las sirenas de Ulises los subyugan desde las profundidades del existencialismo”¹⁴.

La adhesión al existencialismo francés fue una de las claves que desencadenó la polémica de 1959, publicada en diferentes semanarios y diarios santiaguinos y que supuso una importante promoción para los jóvenes narradores,

¹⁴ GODOY GALLARDO, op.cit., p.17.

llamando la atención de unas editoriales anquilosadas en los viejos moldes literarios. Sin embargo, en su mayoría, los integrantes de la generación se negaron a admitir su afiliación al movimiento filosófico francés mientras precisaban que su estética se justificaba mediante la contemplación de la decadencia social de su propio tiempo:

“la trayectoria que han cumplido y siguen cumpliendo permite ver hoy con entera claridad que en la raíz de tanto desencanto y de tanta 'rebeldía' se encontraban la indefinición social y la indefinición ideológica propia de los extractos intelectuales burgueses y pequeño burgueses mucho más claro si se piensa en la momentánea ausencia de la gravitación proletaria”¹⁵.

Bajo una óptica similar, René Jara define con claridad la atmósfera individualista y aislante que rodea la producción literaria de la generación:

“El individuo será un outsider, un ente en conflicto permanente con la sociedad, que, para defenderse del ataque constante, había de mantener su propia individualidad cuidándose de someter su iniciativa a ningún grupo, partido o ideología. La meta del individuo no podría ser otra que la meta final, lo absoluto. Así, en consecuencia, cualquier agrupamiento de tipo relativo, como el Estado, con su exigencia de lealtad incondicional, debía ser atacado y puesto en duda. Las nociones de patria, democracia, honor, chilenidad, familia serían para ellos, palabras de un vocabulario enfermo, indicativas de verdades parciales”¹⁶.

A pesar de su constante negativa a aceptar la influencia del existencialismo, lo cierto es que en muchas novelas y cuentos publicados por los escritores de la generación del cincuenta se observa una clara tendencia hacia la búsqueda de lo trascendental, mediante la incorporación de una temática que rebasa los límites de la cotidianidad para situarse en una posición más amplia que permite ofrecer una respuesta metafísica a su escéptica concepción del ser humano y las circunstancias

¹⁵ Yerro MORETIC, “El realismo y el relato chileno”, en Yerro MORETIC y Carlos ORELLANA, *El nuevo cuento realista chileno*, Santiago, Editorial Universitaria, 1962, p.46.

¹⁶ René JARA, *El revés de la arpillera: Perfil literario de Chile*, Madrid, Ediciones Hiperión, 1988, p.177.

que lo rodean. La constante búsqueda de una razón que justifique su existencia, así como la proliferación de respuestas encontradas, justifica el carácter significativo de esta narrativa, pero en modo alguno la circunscribe directamente dentro de la vertiente existencialista de la literatura creada por Jean Paul Sartre y Albert Camus. Al respecto, Lucía Guerra Cunningham¹⁷ considera que el hecho de que la mayoría de los personajes centrales de las primeras novelas de la generación sean adolescentes en el proceso de búsqueda de su propia identidad elimina, de algún modo, las connotaciones existencialistas de esta narrativa. Desde su punto de vista, el desencanto y escepticismo que domina la presencia de los protagonistas de las obras literarias de la generación debe localizarse en la lectura de las obras del existencialismo, pero no en la plasmación directa de los principios estructurales del movimiento, sino en el desengaño literario que provoca la agotada estética criollista y en la indiferencia político-ideológica hacia una situación nacional que ha perdido interés para los representantes de la generación.

Como toda generación que busca su propio espacio, el proceso de consolidación fue lento, porque en la mayor parte de los casos las obras más notables no llegaron a publicarse hasta bien entrada la década de los años sesenta, lo que contribuyó a acentuar el clima de presuntuosidad que rodeaba a una generación que a la altura de la polémica de 1959, todavía no había demostrado nada¹⁸. Al respecto resulta muy significativo el comentario de René Jara a la hora de analizar la continuidad de la producción una vez superada la fiebre de los inicios generacionales:

¹⁷ Lucía GUERRA CUNNINGHAM, "La problemática de la existencia en la novela chilena de la generación de 1950", en GUERRA CUNNINGHAM, *Texto e ideología en la narrativa chilena*, Institute for the study of ideologies and literature, Prisma Institute, 1987, p. 193.

¹⁸ Véase como ejemplo ilustrativo la siguiente nómina en la que puede comprobarse cómo los principales textos de la generación no fueron publicados hasta mediados de la década de los años sesenta: *El lugar sin límites* (1967) y *El obscuro pájaro de la noche* (1970), de José Donoso; *El peso de la noche* (1964), *Las máscaras* (1967) de Jorge Edwards; *Cuarto Creciente* (1966) de Hernán Valdés o *Frecuencia modulada* (1968) de Enrique Lafourcade.

“Los mismos escritores que se iniciaban en 1950 han continuado la elaboración de un discurso de gran vitalidad dramática y narrativa que, sin negarse el derecho a la utopía, la pone entre paréntesis para emprender el análisis de la propia debilidad, de la responsabilidad que a cada uno le correspondería en las derrotas de un pueblo. Lo hemos leído en cada uno de los textos de José Donoso, Jorge Edwards, Guillermo Blanco, Egon Wolff, Jorge Díaz y Hernán Valdés”¹⁹.

Ante las dificultades para defender una premisa literaria que no era secundada unánimemente por sus presuntos integrantes, el propio Lafourcade, inspirador del nacimiento de la generación, reconocía, cuando el calor del momento se había agotado, la arbitrariedad de la denominación y admitía que no se podían aplicar a ella los rasgos definitorios de toda generación, puesto que eran muy pocos los integrantes del grupo que se consideraban pertenecientes a una escuela literaria y estética definida²⁰.

A finales de la década de los años cincuenta, los nuevos creadores chilenos reflejaban un fenómeno común al resto del continente, cuya nueva propuesta literaria superaba el elemento nacional como generador de un cambio estético. En Argentina y Uruguay se percibía un movimiento paralelo, siguiendo los planteamientos de Alejo Carpentier, Juan Rulfo, Agustín Yáñez, Miguel Ángel Asturias o Jorge Luis Borges. Las nuevas generaciones exploraban la reflexión individual y utilizaban las estructuras narrativas como vehículo para la investigación de la realidad, desde un punto de vista metafísico, religioso, sociológico o estético. Se trataba, en consecuencia, de una concepción de la literatura como método de conocimiento, mediante el uso de los valores estéticos. En este contexto innovador, la nueva tendencia común a los intelectuales hispanoamericanos viene dada por el establecimiento de unas relaciones sutiles entre el yo, individuo, y el ámbito en el

¹⁹ René JARA, op.cit., p.182.

²⁰ Enrique LAFOURCADE, art. cit., *Cuadernos Americanos*, nº 4, año XXI, julio-agosto 1962.

que se desarrolla. Este cambio de perspectiva en cuanto al contenido de la nueva narrativa hispanoamericana obligaba a los escritores a buscar formas de expresión que se ajustaran plenamente a los nuevos planteamientos literarios. La revisión de las técnicas tradicionales utilizadas en la producción literaria de raigambre criollista imponía nuevos criterios que expresasen la angustia existencial que dominaba a la mayor parte de los personajes de estas nuevas novelas.

I. 3. Antologías, encuentros, foros y polémicas.

En 1954 fue publicada una colección de cuentos que despertó el interés de la crítica por diversos motivos. Se trataba de la *Antología del nuevo cuento chileno* de Enrique Lafourcade y en ella se reunía la producción de una generación literaria emergente, desconocida para el gran público por ser inédita en la mayor parte de los casos, pero, a juzgar por la caracterización ofrecida por su autor en el prólogo, plenamente convencida de cuales eran sus presupuestos y sus fines.

La colección recoge una treintena de cuentos pertenecientes a un total de veinticuatro narradores²¹. Su recepción fue dispar, y en ocasiones sorprendente por su mala acogida. Ciertos críticos de renombre y algunos de los cuentistas antologados coinciden al destacar la pésima definición del género ofrecida por los participantes, así como la amalgama de una producción que lo único que parece tener en común es el gusto por lo esquemático y la economía de medios.

El aspecto más significativo del texto se encontraba en el prólogo a la *Antología* que incluía un intento de definición de los principios generacionales del grupo en cuestión, resumidos en los nueve puntos siguientes:

1. "Es una generación individualista y hermética.

²¹ Un año antes de la publicación de la antología, en 1953, Enrique Lafourcade convocó a una serie de jóvenes escritores en unas jornadas de cuentos para que aquéllos leyesen sus composiciones frente a un público que, con sus aplausos, determinase el valor de las obras leídas.

2. Pretenden realizar una literatura de élite, egregia.
3. Pretenden concebir la literatura por la literatura, por lo que ella misma significa como hecho estético, desentendiéndose de llamados, mensajes, reivindicaciones.
4. Es una generación culturalmente más amplia que las anteriores. Su formación intelectual ha sido sistemática. Conocen de literatura tanto como de filosofía e historia.
5. Es una generación abierta, sensible e inteligente. Todos los escritores que la integran conocen a fondo o están en trance de conocer, la literatura contemporánea y la problemática fundamental de esa literatura.
6. Es una generación antirrevolucionaria. Su beligerancia si la hay consiste en realizar a conciencia y hasta sus extremas posibilidades creadoras, su obra. No escriben para combatir, negar, afirmar algo de orden social o histórico. Trabajan por rescatar del fondo de sí mismos un sentido, distinto para cada uno. Comprometidos profundamente con su oficio, cada uno de estos escritores se desentiende de todo aquello que vulnere su actividad.
7. Es, en consecuencia, una generación vocacionalmente comprometida.
8. Pretenden ser una generación deshumanizada.
9. Es una generación aristocrática, aislada. El hombre, el artista auténtico, si bien puede en alguna época de su vida constituir un grupo, por razones de orden histórico-cultural, continúa luego sólo”²².

A partir de este planteamiento, dos son los puntos principales que definen y caracterizan la generación desde el punto de vista de su máximo defensor y promotor: el compromiso exclusivo con la literatura y el arte, dejando atrás la significación del campo ideológico-político, y la amplitud de miras respecto a la generación precedente, como grandes conocedores de las nuevas tendencias artístico-literarias europeas y norteamericanas. La mayor parte de los jóvenes creadores pertenece a la emergente clase media santiaguina y disfruta de una formación universitaria, además

²² Enrique LAFOURCADE, “Exordio”, en *Antología del Nuevo Cuento Chileno*, ed.cit., pp.13-14.

de conocer diferentes idiomas extranjeros y tener una visión de la existencia más cosmopolita. Esta formación cultural se refleja en su narrativa y se diferencia de las propuestas anteriores, frente a los sectores populares que alimentaban a la generación del 38.

Las denominaciones restantes pueden interpretarse de un modo arbitrario y excesivamente generalizador, debido a la utilización de términos poco esclarecedores como “hermética” y “egregia”. El punto noveno, al exaltar el concepto de individualidad creativa, amortigua, sin embargo, el entusiasmo de los puntos anteriores y permite sospechar que los narradores no tenían, en realidad, una fuerte conciencia de grupo, lo que sin duda limita el alcance de un prólogo que nace con intenciones de establecerse como el manifiesto fundacional de un grupo carente de toda intención integradora.

Para la crítica, esta antología, y fundamentalmente su prólogo, resultó pretenciosa en sus definiciones vacuas y, al mismo tiempo, insensata en su petulancia. Muchos de los cuentistas antologados no eran inéditos y no podría incluirse a todos ellos dentro un conjunto uniforme, desde un punto de vista profesional, económico o social. En relación con los cuentos presentados, el crítico Alone, seudónimo de Hernán Díaz Arrieta, considera que si bien es encomiable su espíritu renovador, la mayoría de los textos editados carece de la esencia misma del género, es decir, tener “algo que contar”. Sin embargo, en otro orden de cosas, la lectura atenta de los textos en su conjunto anticipa una de las consignas generacionales:

“El tono general, o sea, lo importante desde el punto de vista de la generación que esta antología representa, nos parece estar ahí: mucha técnica. Todos escriben bastante bien. En eso coincidimos con el antologista. Cultura, inquietud, mucha inquietud; gran dolor de tipo, principalmente, intelectual, no sentimental,

amargura, disgusto, a veces horror; pero todo ello sin corriente necesaria, un poco añadido o superpuesto, a mucha distancia de la madurez²³.

La estética de los cuentos no estaba suficientemente definida en sus comienzos y la falta de experiencia les impidió incorporar las técnicas formales con la soltura deseable. Lo más destacado se encontraba en la eliminación de la anécdota y en la economía descriptiva, lo que atacaba las bases mismas del criollismo. Les interesaba la psicología de los personajes, niños y adolescentes, fundamentalmente, así como la mayoritaria utilización de los espacios urbanos como escenario de representación.

El valor de la antología estriba más en su significación renovadora que en la calidad esperable de sus textos. Sin embargo, lo cierto es que sirvió a muchos escritores como plataforma de lanzamiento. Guillermo Blanco reconoce en una encuesta realizada a los miembros destacados del grupo que su adhesión fue indirecta y se llevó a cabo gracias a la antología, ya que él no formaba parte del círculo de amistad en el que sobresalían los nombres de Enrique Lafourcade, Claudio Giaconi, Jorge Edwards y el poeta Enrique Lihn. A la altura de la publicación de la antología existían “dentro del grupo, dos subgrupos. Uno, el de los que ya convivían y se interleían, y otro el de los que llegamos por la ventana que abrió Enrique”²⁴.

Ese mismo año aparece *La difícil juventud*, una colección de once cuentos creados por Claudio Giaconi, que mereció el Premio Municipalidad de 1955. Fue considerada en su momento como la obra más representativa de la nueva estética literaria chilena. Bajo la influencia de la *Lost Generation* norteamericana²⁵, el tema

²³ ALONE, “Antología del Nuevo Cuento Chileno”, *El Mercurio*, 26-9-54, en GODOY GALLARDO, op.cit., p. 31.

²⁴ Guillermo BLANCO, entrevista en GODOY GALLARDO, op. cit., p. 346.

²⁵ La Generación Perdida estadounidense se desarrolló después de la Primera Guerra Mundial como una rebelión en contra de los valores sociales, raciales, sexuales y estéticos imperantes, sobre la base ideológica de la desilusión y el rechazo. La narrativa del grupo se caracteriza por la presencia de un realismo extremo con fuertes componentes simbólicos y míticos, mediante el uso de un lenguaje crudo

predominante de la colección es la desilusión ante la realidad que conduce al hombre hacia el embrutecimiento vital y existencial. El volumen unifica la sobriedad de la técnica narrativa y la absoluta ausencia de sentimientos cálidos. La anécdota desaparece para ceder espacio al detallismo y la minuciosidad de los más pequeños detalles, aparentemente insustanciales, mientras el ritmo se hace lento, cadencioso, agobiante en ocasiones para el lector, que espera que algo suceda:

“Casi no descubrimos otro síntoma de su salud que la densidad de cámara lenta con que algunas escenas transcurren. Siéntese allí una fuerza contenida, casi gozosa de emplearse. Y el acierto. Porque esas mismas escenas desenfocadas, esa serie de pequeños disparos sucesivos, si no dan exactamente en el blanco, introducen la confusión y llevan a la confusión y el enredo. Giaconi sabe desarrollar sus películas. Dentro de la atmósfera kafkiana, que invade, por lo demás, regiones extensas de la actual literatura, hay focos de claridad y las figuras se recortan, los movimientos surgen, como bajo una lente, el espíritu traspasa las apariencias. Es otra época al arte nacional”²⁶.

Giaconi huye de la belleza convencional y busca lo incómodo y áspero para penetrar en el espacio del subconsciente. La colección se nutre de jóvenes abúlicos y neuróticos, pero abundan también los pobres viejos fracasados, los suicidas, los homicidas, y un amplio etcétera de seres con ciertos traumas mentales. En líneas generales, su recepción crítica fue muy positiva, lo que contribuyó a la consolidación de una nueva estética, intranquilizadora en su temática y tono, pero que consagraba un progresivo dominio de las técnicas narrativas.

Uno de los grandes aciertos de la generación fue su capacidad de autopromoción, dentro de una sociedad cultural consagrada a los caducos valores

y franco que en muchas ocasiones tuvo que enfrentarse a la censura. Entre sus máximos representantes sobresalen: Ernest Hemingway, F.Scott Fitzgerald, William Faulkner, Thomas Wolfe, Jonh Dos Passos, John Steinbeck y E.E. Cummings.

²⁶ ALONE, “La difícil juventud”, *El Mercurio*, 12-6-55, en GODOY GALLARDO, op.cit., p.46.

estéticos. Desde los comienzos, una parte representativa del nuevo grupo participó en encuentros y debates literarios, con el fin de ofrecer directamente sus puntos de vista, mientras mantenían una curiosa comunicación con los críticos, los propios lectores y los miembros de la generación anterior. En el transcurso de apenas dos años, se llevó a cabo una serie de congresos literarios entre los que destaca el Primer Encuentro Nacional de Escritores Chilenos, realizado a finales de enero de 1958, en la Universidad de Concepción; el Segundo Encuentro, tuvo lugar en julio del mismo año, en Chillán; por otra parte, a lo largo de 1959 se publicó una polémica que renovó, hasta el cansancio, la discusión literaria chilena en las páginas de los principales diarios santiaguinos. Además de todo esto, cabe añadir el “Proceso a la Literatura Chilena” celebrado en enero de 1960, en la ciudad de Valparaíso, una suerte de juicio en el que la nueva generación acusaba a la vieja guardia de ciertos crímenes contra la literatura y se defendía, del mismo modo, de los ataques que ciertos sectores del arte consagrado y la crítica estéticamente más conservadora les imponían. Lejos de ciertas excentricidades, este tipo de foros favoreció la libre expresión de unos escritores en el momento mismo de sus inicios literarios, y ofició como gratuita propaganda editorialista.

El Primer Encuentro de Escritores Chilenos contó con la presencia de Guillermo Atías, Armando Cassígoli, Enrique Lafoucade, Herbert Müller y José Manuel Vergara. El punto de partida común de las ponencias presentadas se basaba en la relación entre la literatura y la sociedad, así como en el grado de compromiso exigible al autor.

Armando Cassígoli, en su ensayo “Literatura y responsabilidad”, considera que todo escritor debe estar comprometido con la sociedad a la que pertenece, con la sociedad en general que agrupe a todos los sectores sociales. Sin descartar la libertad

de creación, Cassícoli busca el diálogo fructífero con el lector. En este sentido, la joven generación había optado por el compromiso de afrontar la realidad inmediata como propia, evitando toda evasión hacia estéticas alejadas de la idiosincrasia chilena.

Enrique Lafourcade, por su parte, en el ensayo “La doctrina del objeto estético” niega todo principio azaroso de la creación artística, sea ésta del signo que sea. Desacredita el carácter instintivo e intuitivo del objeto de arte, al considerar que toda expresión artística “debe estar presidida por una voluntad formal, por un cierto oficio y control sobre lo creado”²⁷. En un tono lírico y combativo, Lafourcade conmina a la nueva generación a la ardua tarea de regenerar una creación artística chilena desgastada por su vaguedad y por el desconocimiento de las técnicas expresivas. El compromiso con la sociedad exigido a la literatura es, para Lafourcade, una obviedad que no puede ser cuestionada, el fin último de toda expresión artística es el contacto con el público receptor, lo cual no exige un compromiso con la realidad. De sus palabras se puede inferir la fidelidad a los presupuestos generacionales planteados en el Prólogo a la *Antología*, cuando abogaba por la concepción del arte por el arte y la deshumanización de base orteguiana.

Herbert Müller, en “Los escritores jóvenes y los problemas sociales” rechaza las acusaciones que pesan sobre la generación, según las cuales, su literatura desprecia los problemas sociales y manifiesta tendencias de raigambre psicológica. Considera que la novela debe reflejar las inquietudes y problemas de su medio, sin embargo, frente a otros países latinoamericanos, la evolución económico-social chilena nunca ha sido, a su juicio, traumática. No existe la épica de las grandes revoluciones, a la altura de 1958, ni el enfrentamiento radical entre los distintos

²⁷ Enrique LAFOURCADE, “La doctrina del objeto estético”, en GODOY GALLARDO, op. cit., p.171.

sectores sociales. En Chile, la progresiva desaparición de la aristocracia y el ascenso de la clase media habían sido graduales. En contrapartida, algunos hechos como el laicismo, la liberación de la mujer y su acceso al mundo laboral o el desprestigio del matrimonio como institución habían contribuido a tambalear los cimientos morales de una sociedad que estaba verdaderamente en crisis, en el sentido etimológico del término, en un proceso de cambio, que más que a la masa, afecta al individuo y a su relación con los demás. El tema básico es ahora la búsqueda de un asidero, y la consecuencia directa es un fracaso que lleva a la frustración del ser humano. De este modo, de la épica de las grandes hazañas se ha pasado a la acción interior, a la problemática del individuo en proceso de búsqueda y frustración. Éste es el principal problema social que la nueva generación atiende, y ello guarda relación directa con el escepticismo radical frente a la vida y la literatura anterior a la que aluden los miembros de la generación:

“Para ellos, el mundo que se desploma no es el de una clase social –como ha repetido insistentemente la crítica- ni una forma política, ni un estado histórico particular y limitable nacionalmente; es un momento de la existencia humana que llega a su fin, dejando a su paso el producto vacío de lo que ya no existe”²⁸.

De los ensayos leídos en el Primer Encuentro, referidos a la concepción de la creación narrativa, el aspecto más interesante es la unánime concepción del compromiso social exigido, ampliando el campo de visión tradicional respecto a los problemas sociales. Todos ellos buscan una nueva comunicación con el lector, en virtud de la adopción de un lenguaje propio, de una temática basada en la búsqueda que define al ser humano actual, pero sin menosprecio de la calidad, huyendo de todo dogmatismo ideológico. En general, se aboga por el convencimiento de que la literatura debe ser escrita para un público inmediato, que comprenda las referencias

²⁸ José PROMIS, *La novela chilena actual*, ed. cit., p. 143.

planteadas, con lo cual el mensaje a la humanidad y el tono didáctico queda descartado. Para José Promis la crítica del momento no ha sabido interpretar con claridad la relación entre la literatura y la sociedad establecida por la generación del cincuenta, puesto que ha confundido sistemáticamente “las preocupaciones cósmicas de los narradores con inquietudes más inmediatas de reformismo social”²⁹.

El Segundo Encuentro contaba con la presencia de Claudio Solar, Alfonso Echeverría, Jorge Edwards y Claudio Giaconi, y en líneas generales mantenía la tónica del primero de los encuentros.

En el ensayo titulado “Dilema entre la libertad y la mediocridad en la literatura chilena actual” Alfonso Echeverría ataca el compromiso social que tradicionalmente se ha exigido al escritor porque destruye la libertad creativa, en favor de las servidumbres al medio y al género. Echeverría desprecia el tratamiento de la temática nacional, como sinónimo de una utilización superflua, destinada a enumerar lo exótico y extravagante. A su juicio, es en la singularidad del hombre, no del medio, donde se encuentran los motivos universales, propios de la esencia humana:

“Superfluo decir que no es la extravagancia lo que nos interesa. Es aquello que por ser auténtico no puede ser exótico en parte alguna del mundo. Aquello que en virtud de su singularidad, es, por eso mismo universal. Y lo singular no está en el medio. Está exclusivamente en el hombre, en el fenómeno inverosímil que su existir presenta”³⁰.

La crisis de valores provocada por la posguerra y el desamparo que envuelve al hombre en general es para Echeverría una crisis bienhechora que concede la

²⁹ José PROMIS, op. cit, p. 152.

³⁰ Alfonso ECHEVERRÍA, “Dilema entre la libertad y la mediocridad en la literatura chilena actual”, en GODOY GALLARDO, op.cit., p.194.

libertad creadora al escritor, una vez superadas las ataduras de las normas estéticas dominantes.

En su breve ensayo “Experiencia personal y creación literaria”, Jorge Edwards plantea, sin explicitarlo, el fin de la generación, en 1958. Para Edwards, a esas alturas, el proyecto común ha desaparecido debido a la necesidad biológica de madurar y buscar una voz propia, lo que redundaba de algún modo en el punto noveno propuesto por Lafourcade, es decir, la unidad de conjunto en cuanto a lecturas y afinidades estéticas deviene sin embargo en la necesidad de considerar la tarea creativa como un acto individual, establecido en el aislamiento:

“Me hizo pensar que inevitablemente formamos una generación, cosa que antes resultó difícil de concebir, ya que uno de los caracteres más esenciales de nuestra actitud era, y en parte sigue siéndolo, el aislamiento, la íntima soledad. Pero esa soledad, ahora lo veo, nos hermanaba extrañamente”³¹.

La literatura de irrealidades ha sido superada, a su juicio, por una realidad más vasta, más profunda y al mismo tiempo más cotidiana y personal. Esta superación del realismo de base criollista dio paso a una realidad subjetiva que enriqueció paulatinamente la creación literaria, lo que se tradujo en un aumento de la conciencia del propio país, debido a la comunicación entre el escritor y su público receptor, que no provenía de la enseñanza dogmática sino de aquellos principios universales sensibles a todo ser humano.

Uno de los puntos más sobresalientes del Segundo Encuentro de Escritores se centraba en la lectura del que habría de ser para algunos críticos el segundo manifiesto generacional³². Claudio Giaconi define en “Una experiencia literaria” las características de la generación del cincuenta, en virtud del marco histórico que la

³¹ Jorge EDWARDS, “Experiencia personal y creación literaria”, en GODOY GALLARDO, op.cit., p. 196.

³² Luis MUÑOZ GONZÁLEZ y Dieter OELKER LINK, *Diccionario de movimientos literarios chilenos*, Ediciones Universidad de Concepción, 1993, p. 295.

contextualiza. Llama la atención el uso del pretérito para referirse a unos acontecimientos que se remontan a un par de años atrás. En una época de bruscos cambios, en la que el pasado no puede ofrecer respuestas, y donde el futuro es incierto, surge un grupo de jóvenes ultra-individualistas, cuyos rasgos más representativos son el inconformismo, la rebeldía, la apatía por los problemas sociales de masas, el escepticismo y el desencanto. Frente a tal desolación, ni la religión ni la doctrina política pueden ahora ofrecer una vía alternativa, un asidero. Los conceptos y valores tradicionales pierden todo significado, mientras se desarrolla, paralelamente, un poderoso espíritu crítico.

Giaconi resume los postulados principales de la generación del siguiente modo:

- “1° La superación definitiva del criollismo.
- 2° Apertura hacia los grandes problemas contemporáneos: mayor universalidad en concepciones y realizaciones.
- 3° Superación de los métodos narrativos tradicionales.
- 4° Audacias formales y técnicas.
- 5° Mayor riqueza y realismo en el buceo psicológico.
- 6° Eliminación de la anécdota”³³.

Finalmente, resalta la búsqueda inconsciente de su confirmación como escritores, de su propia esencia, frente a la de aquellos autores más tradicionales, todavía vigentes en la época, último lastre de la generación anterior. El manifiesto de Giaconi retoma la perspectiva propuesta por Lafourcade en el Prólogo a la primera antología del cuento chileno según la cual el destino último de esta producción literaria se encuentra en el íntimo goce estético, evitando todo sentido social que se comprometa ideológicamente con la realidad nacional.

³³ Claudio GIACONI, “Una experiencia literaria”, en GODOY GALLARDO, op. cit., p. 198.

Únicamente seis meses separan la presentación de las distintas ponencias en ambos encuentros, pero puede observarse en ellas una evolución hacia posturas más humildes y sinceras. En su mayor parte, postulan la necesidad de un acercamiento al individuo como tal, en su subjetividad y en su relación frustrada con un medio en decadencia. Asimismo, coinciden en la búsqueda de un nuevo lenguaje, de la libertad técnica creadora y en la superación de la estética anquilosada, en la descripción innecesaria y en el catálogo de costumbres.

A lo largo del año 1959, pero con mayor intensidad durante los meses de marzo, abril y mayo, se suscitó en la prensa chilena una polémica en torno a la generación del cincuenta. La raíz de la polémica se encontraba en un artículo publicado el 10 de marzo en *El Diario Ilustrado* por Jorge Ivan Hubner, un escritor y profesor universitario, titulado “¿Juventud en crisis?”³⁴. El artículo pasa revista a tres obras publicadas en los últimos cinco años: *La difícil juventud*, de Claudio Giaconi; *Coronación*, de José Donoso y *Para subir al cielo*, de Enrique Lafourcade. Sin restar méritos a la calidad de dichas obras, Hubner critica la desolación de una temática que se define por la negatividad, por la falta de opciones, el hastío y el desencanto. Subyace en todas ellas una filosofía de la desesperanza, que, a su juicio, enraíza directamente con el pensamiento existencialista europeo. El afán realista lleva a los jóvenes creadores a recrearse en la contemplación de lo sórdido, y los personajes se definen en función de sus taras psicológicas, todo ello sazonado con un lenguaje frío y chocante, en ocasiones, incluso, soez. El problema que plantea Hubner es más sociológico que literario, al considerar que toda esa negatividad puede deberse a una burda imitación del malestar europeo. A su juicio, Chile, como pueblo en crecimiento, no participa de la falta de vitalidad que planea sobre una Europa

³⁴ Para una visión totalizadora de la polémica de 1959 véase la antología de artículos reunida en GODOY GALLARDO, op. cit.

devastada por la guerra. Éste es el origen de una polémica en la que intervinieron destacados críticos chilenos, autores pertenecientes a la generación anterior, y, por supuesto, los propios interesados, los jóvenes escritores, que supieron utilizar la disputa como un método publicitario para sus obras.

La primera defensa lanzada ante el ataque decretado por Hubner fue, por razones obvias, la del antologador, Enrique Lafourcade, a través del artículo “La virtud de los herejes”. Para Lafourcade es innegable la crisis, en el sentido etimológico del término, que vive no sólo la juventud chilena, sino el ser humano en su totalidad. La proliferación de ciertos avances tecnológicos y científicos empuja al individuo hacia la inestabilidad propia de quien no sabe hacia dónde va. Desde su punto de vista, la literatura contemporánea está obligada a reflejar esa angustia.

Lo más interesante de su artículo es la confirmación de la existencia de una nueva literatura chilena, que ha descartado el localismo de la narrativa criollista, en favor de la universalización de la problemática de un mundo desintegrado y caótico, concediendo suma importancia al valor literario de sus obras, e incorporando a la narrativa la variedad de los campos de investigación vigentes.

La clasificación de todo el material crítico aportado no es una tarea sencilla, puesto que la polémica no se dividió entre los defensores y detractores de la nueva generación sino que la discusión derivó hacia posturas irreconciliables, en una suerte de diálogo determinado por la incomunicación de las diferentes e intransigentes posturas, en el que no faltaron, incluso, los insultos personales, y donde cada opinión era llevada hasta las últimas consecuencias. Con todo, la polémica despertó el interés por la literatura chilena y permitió la comunicación de distintas generaciones literarias, así como de distintos puntos de vista críticos. En la beligerancia de las respuestas ofrecidas por los miembros de la nueva generación, así como en la

benevolencia de los críticos de la vieja guardia, se percibe la naturaleza de toda transición estética, dado que los jóvenes deben conquistar su propio lugar mediante el rechazo vehemente de toda propuesta anterior.

Especial atención merece, además, la ausencia de respuesta por parte de José Donoso, después de que una de sus obras hubiera sido aludida en el artículo iniciador. En aquel tiempo, Donoso se encontraba fuera del país, pero lo cierto es que él nunca dio muestras de incorporación al grupo, y aprovechó cada oportunidad para negar el carácter unitario de unos escritores que simplemente coincidieron a la hora de comenzar a publicar. Casi cuarenta años después de la presentación de la *Antología* de Lafourcade, el autor de *Coronación* sugería la artificialidad del término acuñado por el antólogo:

“Yo no creo mucho en que existió, realmente, la generación del 50. Lo que sí hay es una serie de escritores que publicamos en esa época y que los estudiosos nos han incluido como miembros de la generación del 50. Resulta que los miembros de esa generación somos miembros honorarios, porque nosotros no nos incluimos nunca, y sin embargo, somos”³⁵.

Varios son los puntos principales que destacaron en la polémica literaria del 59. El primero de ellos partía de un interrogante cuando Hubner se cuestionaba las razones para tanto malestar, para tanta desesperanza, proveniente de unos jóvenes pertenecientes a las clases acomodadas. De esta manera, se acusaba a la nueva generación de recrearse en lo sórdido, excluyendo todo tipo de optimismo, y toda visión positiva de la vida y el hombre. Al mismo tiempo, se restaba legitimidad a su propuesta, toda vez que se consideraba una simple imitación de las nuevas tendencias europeas. La respuesta de los jóvenes narradores se encontraba, para algunos, en las páginas de los medios de comunicación de masas, puesto que la barbarie se había

³⁵ José DONOSO, entrevista en GODOY GALLARDO, op. cit., p.348.

apoderado de la sociedad, en general, y chilena, en particular. La formación universitaria o autodidacta de estos escritores, así como el conocimiento de otras lenguas, todo ello unido a un irrefrenable deseo de abandonar el país con dirección a Europa y Norteamérica, contribuyó a un cambio de perspectiva respecto a la estética propuesta por los criollistas. Para estos narradores, la sociedad se entiende como un concepto que trasciende las fronteras nacionales. El mundo está en crisis, la amenaza atómica siembra el pánico y la literatura occidental explora el perfil más oscuro del ser humano; la joven generación no tiene dudas al respecto, ya que el optimismo no cabe en ese determinado instante histórico.

Con el paso del tiempo, la discusión derivó hacia unas posturas más sociológicas que literarias, en las que se cuestionaba la verosimilitud de una producción narrativa desalentadora, creada por un grupo de clase media acomodada.

Otro de los puntos polémicos es la presunta afiliación al existencialismo, considerado como la filosofía del desastre por la crítica de sesgo más conservador. Aunque pueden rastrearse ciertas huellas existencialistas en la nueva literatura chilena, fundamentalmente en la condición solitaria y antiheroica del personaje, así como en la noción del nuevo compromiso con la sociedad, la mayor parte de los jóvenes escritores desmiente tal influencia.

El tono sombrío de esta producción no está cimentado en la filosofía de la negación, ya que carecen del personaje-tipo existencialista, a la manera de Camus y Sartre, caracterizado por el carácter masoquista y la esclavitud a los instintos destructivos. En ciertos escritores, como Vergara o Echeverría Yáñez, la fe religiosa suaviza la desesperanza mediante la aparición de una salida del abismo³⁶.

³⁶ José Manuel Vergara utiliza la base religiosa como expresión de la salvación humana, mediante la presentación de unos personajes perdidos y en constante búsqueda de una identidad auténtica. Dentro de este capítulo se ofrece un análisis de la novela de Vergara *Daniel y los leones dorados*. De similares características es su novela *Cuatro estaciones*, publicada en 1958. Alfonso Echeverría

Claudio Solar analiza el existencialismo de la novela chilena desde un punto de vista exclusivamente literario, exponiendo cuáles son los puntos que la generación ha incorporado y cuáles han sido descartados. Los motivos principales de esta corriente son la angustia subjetiva, provocada en todo personaje como respuesta al tedio, la melancolía y la desesperación; expresa la soledad de un individuo que forma parte de un conjunto, pero que lucha por desembarazarse del dominio ejercido por el grupo. Además del amor y la muerte, el tiempo como categoría esencial que define al ser humano, es uno de los temas básicos, ya que el hombre “está enmarcado en el tiempo y su límite está señalado por la muerte”³⁷. Frente a la tendencia europea que considera la libertad como una categoría consciente y sentida, que anula todo determinismo, en la novela chilena se convierte, a su juicio, en una abstracción hacia la que el hombre tiende por naturaleza.

El existencialismo representado en la narrativa chilena tiene dos vertientes: la atea, expuesta por Enrique Lafourcade y José Donoso, y la cristiana, propuesta por José Manuel Vergara y María Elena Gertner. La diferencia entre ellas no está en la profundidad de la angustia que mortifica al personaje, sino en la posibilidad redentora de la experiencia religiosa que evita el fracaso y elimina el contenido desesperanzador de tendencia cristiana.

El cambio de perspectiva frente a la producción anterior exige, asimismo, una renovación de las técnicas novelísticas, toda vez que la novela existencial se basa en la presentación de una personalidad individualmente considerada. Se incorporan elementos cinematográficos como las técnicas de montaje, las elipsis temporales y los paralelismos entre el presente y el pasado; es frecuente, también, el uso recurrente

participa de esta cosmovisión cristiana de la plenitud vital que se manifiesta en su novela *La vacilación del tiempo*, publicada en 1957, y donde el protagonista accede a una existencia plena cuando deja atrás la futilidad del presente para acceder a los orígenes de la tradición cristiana.

³⁷ Claudio SOLAR, “El existencialismo en la Generación del 50”, *Revista del Pacífico*, n.º 3, año III, Valparaíso, Instituto Pedagógico Universidad de Chile, 1966, pp. 62-82.

del mito greco-latino o bíblico; la superación de la anécdota, toda vez que frente a los acontecimientos será primordial la plasmación de la personalidad del ser humano; del mismo modo, se relaja también la presencia de los sentimientos.

Finalmente, otro de los puntos en cuestión es el relativo a la propia existencia de la generación. Al aumento de las dudas contribuía enormemente la falta de sintonía entre los diferentes protagonistas, así como las mutuas acusaciones internas, que traducían un clima de escasa unidad programática. La heterogeneidad del grupo demostraba que lo único que les unía, siguiendo a Donoso, era un clima común y la coincidencia en los comienzos, ya que las lecturas e influencias literarias no eran, en absoluto, unánimes, ni existía un museo imaginario generacional que los unificase³⁸.

La polémica llegó a convertir el éxito editorial de esta joven literatura en un fenómeno. Los libros creados por estos escritores trascendían las aulas universitarias y las páginas de la crítica especializada para atraer la atención del público. A juicio de Guillermo Blanco, esta situación benefactora tuvo un peligroso reverso en el cansancio de las formas, debido a la proliferación de textos, y a la no correspondencia entre la cantidad y la calidad. Al ruido de la polémica, por el hecho de ser “uno de los coléricos”³⁹, las puertas se encontraban abiertas para los nuevos creadores. Con todo, resulta muy positivo para la literatura chilena esta vuelta al interés por la producción nacional, lo que sin duda debe agradecerse a la generación del cincuenta y su talante autopropagandístico.

Ese mismo año, 1959, se publicó una nueva antología, presentada por Enrique Lafourcade bajo el título *Cuentos de la Generación del 50*, y que, en cierto

³⁸ Claudio GIACONI en el artículo “Reconsideraciones sobre la generación de 1950”, en GODOY GALLARDO, op.cit., pp. 221-222, ofrece una amplísima y variada nómina de autores que influyeron en la producción literaria del grupo: Henry James, Faulkner, Gide, Blasco Ibáñez, Balzac, Flaubert, Stendhal, Jacobsen, Fielding, Sterne, Thackeray, Dickens, Samuel Butler, Thomas Mann, Kafka, Thomas Hardy, Hawthorne, Melville, Schelling, Hegel, Platon, entre otros. En GODOY GALLARDO, op.cit., pp. 221-222.

³⁹ Guillermo BLANCO, entrevista en GODOY GALLARDO, op. cit., p. 347.

sentido venía a continuar la polémica, pero en el seno mismo del grupo. A raíz de un artículo de Claudio Giaconi, "Vigilantes en su tinta", en el que se criticaba la actuación del antólogo en uno de los foros de debate y promoción de la generación, Lafourcade decidió romper todo tipo de relación con uno de los grandes promotores de la generación y eliminar de la colección el cuento "El sueño de Amadeo", lo que dejaba a Giaconi en una difícil y solitaria posición.

La segunda antología editada por Lafourcade reduce la nómina de los escritores representados de veinticuatro a diecisiete e incorpora dos nuevos nombres a la lista, Waldo Vilas y José Zañartu. En líneas generales, la antología fue bien recibida por la crítica que en el mejor de los casos elogiaba la variedad técnica y temática de los relatos antologados. Los mayores reproches venían de las voces que criticaban el talante artificioso, oportunista y propagandístico de una edición llevada a la imprenta aprovechando la promoción y el éxito de ventas que supuso la polémica de ese mismo año para todo lo que recordase a la producción del grupo. Para otra parte de la crítica, el mérito se encontraba precisamente en el acierto que suponía acallar los rumores y malentendidos que no conducían a ningún camino mediante la creación y expresión de los propios textos puestos en tela de juicio⁴⁰.

Por lo general, los asuntos tratados en estos cuentos mantienen el tono de apatía y desesperanza que caracteriza la nueva escuela literaria, pero es en su técnica narrativa donde se encuentran los principales desequilibrios. Las acciones psicológicas de los personajes continúan sustrayendo el protagonismo al medio y el escenario observa el conflicto y la incomunicación entre ciertos seres desubicados que no encuentran salida posible y el mundo circundante.

⁴⁰ Ricardo LATCHAM, "Cuentos de la Generación del 50", *La Nación*, 6-9-59, en GODOY GALLARDO, op. cit., p. 275.

I. 4. La generación del cincuenta ante la crítica.

La definición y categorización de un grupo más o menos compacto de escritores que comparte unas ciertas coordenadas estéticas como generación resulta una empresa prácticamente imposible. La radicalización de los términos utilizados por sus integrantes y por la crítica que los analizaba durante las primeras etapas de consolidación se interrumpe con el paso del tiempo y da lugar a motivaciones, interpretaciones y correcciones que eliminan la claridad de las iniciales propuestas. La generación del cincuenta no es ajena a este fenómeno y en la actualidad la mayor parte de sus presuntos integrantes prefiere evitar los comentarios o muestra una sonrisa condescendiente sobre la existencia misma del grupo como hecho homogéneo.

Francisco Dussel analiza las características del grupo siguiendo el esquema clasificador de Julius Petersen para justificar su denominación como generación literaria⁴¹. Atendiendo a su edad, la fecha de nacimiento de los miembros del grupo oscila dentro de un período de diez años. Coinciden además en sus elementos formativos, tanto intelectuales como sociológicos. Prácticamente todos ellos han asistido a colegios elitistas, conocen varios idiomas extranjeros, poseen estudios universitarios y disfrutaban por vía familiar de una cierta holgura económica. En el caso de haber abandonado los estudios académicos por diferentes motivos, se sumergen en una fuerte disciplina autodidacta. Dussel encuentra mayores dificultades a la hora de establecer el carácter genéricamente generacional del grupo, basándose en un acontecimiento histórico o entorno cultural que dé pie a sus experiencias. La respuesta podría encontrarse en la degeneración ética y en la pérdida de valores que experimentan las sociedades occidentales después de la segunda

⁴¹ Francisco DUSSEL, "La Generación literaria chilena de 1950", en GODOY GALLARDO, op. cit., p. 289.

guerra mundial, así como el sentimiento de imperdurabilidad social nacido a raíz de los bombardeos atómicos, lo que sin duda alienta el carácter escéptico y desilusionado de la producción generacional.

El caudillaje que engloba y dirige al grupo no se trata para Dussel tanto de una persona como de un movimiento filosófico global establecido por Claudio Giaconi dentro del contexto del psicoanálisis freudiano, el cientifismo y el existencialismo, “en cuanto ética del escritor, como hijo de circunstancias, comprometido con su tiempo”⁴². Por su parte, el lenguaje generacional es una categoría difícil de definir porque forma parte de la individualidad creativa de cada uno de los miembros y a su juicio no debe exigirse un patrón común. Sin embargo, sí existe una “manera de expresión”⁴³, en consonancia con la época y que todavía está pendiente de confirmación. El último punto de la clasificación propuesta por Petersen señala el rechazo hacia los presupuestos de la generación anterior por considerarlos incapaces de representar y expresar las nuevas inquietudes y concepciones artísticas del presente.

Con una perspectiva más nítida, favorecida por el transcurso de más de veinte años respecto a la primera antología del nuevo cuento chileno, José Promis analiza la evolución de las letras nacionales durante la primera mitad del siglo XX y establece las relaciones entre las distintas tendencias estéticas y escuelas literarias⁴⁴. Desde su punto de vista, la generación del cincuenta podría considerarse el epígono del cuestionamiento de la realidad social iniciado en la generación del 27, que ha desembocado en el característico escepticismo de raíz vital del grupo analizado y que trasciende hacia un definitivo derrumbe de los presupuestos tradicionales. Se acabaría así “una tendencia que comenzara a insinuarse a partir de 1920 y, que como

⁴² Claudio GIACONI, “¿Existe una generación de 1950?”, *El Mercurio*, 21-5-59.

⁴³ Francisco DUSSEL, art. cit, p. 304.

⁴⁴ José PROMIS, *La novela chilena actual*, ed. cit.

tales, no pueden sino asumir agónicamente un modo de ser en el arte que no hace sino recrear a su vez un modo de ser en la historia”⁴⁵. Como consecuencia directa de este escepticismo, la generación del cincuenta proyecta una visión desengañada del mundo circundante y carente de toda posibilidad de ordenación puesto que su estructura se pierde dentro de mundos laberínticos en los que todo lo aparente es confuso. De este modo, la generación en cuestión completa la constante búsqueda de organización interpretativa plasmada en las escuelas literarias precedentes, como corresponde a una tendencia que se mueve en el ámbito de las postrimerías. Durán-Cerda participa de los mismos términos categóricos para definir el quehacer artístico del grupo, si bien utiliza una actitud más positiva puesto que transforma el carácter epigonal en una culminación de los esfuerzos iniciados por la generación del 27 para suplantar el análisis detallista por la imaginación⁴⁶.

Yerko Moretic y Carlos Orellana analizan las aportaciones hechas por la generación del cincuenta a las nuevas corrientes literarias en función de su acercamiento a las variantes realistas del género cuentístico. Con una cierta irónica distancia conceden poco crédito al término “generación del cincuenta” y, si bien puede documentarse empíricamente su producción, la homogeneidad del grupo y la validez de su autoproclamación estridente quedan para ellos en entredicho. Desde un punto de vista crítico de orientación marxista, Moretic y Orellana reducen la rebeldía escéptica del grupo y su pesimismo a la falta de una ideología sólida que los conduzca estéticamente y arremeten contra su carácter aburguesado y la insuficiencia de perspectivas proletarias⁴⁷.

⁴⁵ José PROMIS, op. cit., p. 152.

⁴⁶ Julio DURÁN-CERDA, “Esquema de la evolución del cuento en Chile”, en Pupo WALKER (ed.), *El cuento hispanoamericano ante la crítica*, Madrid, Editorial Castalia, 1973, pp. 296-231.

⁴⁷ Yerko MORETIC y Carlos ORELLANA, op.cit.

Entre las virtudes características del grupo se encuentra la renovación temática y técnica de la literatura nacional que trajo como consecuencia una corriente de aire fresco. Critican sin embargo la llamada tendencia neorrealista puesto que al desechar los aspectos positivos y los valores esperanzadores fragmentan la realidad social en una exagerada deformación de algunos de sus aspectos.

Hugo Montes y Julio Orlandi reconocen la labor creativa de los integrantes de la generación, a la que ellos catalogan bajo la denominación numérica de 1957, y la definen bajo los términos *neonaturalismo sicologista* debido a su tendencia a disociar y criticar con crudeza los asuntos planteados y al mismo tiempo enfrentarse a las individualidades concretas, huyendo de los conflictos del grupo o la pintura de costumbres⁴⁸. En similares términos se plantea la denominación de la generación sugerida por Mario Osses, como *Irrealista de 1957*, cuando traza un somero perfil sobre las ocho características básicas del grupo generacional:

“representación poética de la realidad; objeto de representación: lo grotesco y lo inanimado; tipificación alejada de la realidad; desobjetivar la realidad; disposición arbitraria de motivos; temporalidad contradictoria, que fluye y permanece; admisión de la lengua literaria y del habla coloquial; contradicción vital, rechazo del mundo sin aceptar a abandonarlo”⁴⁹.

La aportación más importante de este grupo, en opinión del crítico, se centra en la profunda renovación y revitalización que impusieron al género cuentístico, anclado en la estética realista del siglo pasado -renovación que habría de tener su continuidad en las generaciones futuras-. El radical cambio temático y la introducción de unos personajes de mayor profundidad psicológica supondrían un soplo de aire fresco para el anquilosado panorama cuentístico nacional.

⁴⁸ Hugo MONTES y Julio ORLANDI, *Historia de la literatura chilena*, Santiago de Chile, Zig-Zag, 1974.

⁴⁹ Mario OSSES, *El cuento en Chile desde 1970*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1981, p. 106.

I. 5. La producción más relevante de la generación del cincuenta.

El hecho de que el primer testimonio de la generación del cincuenta en ver la luz haya sido una antología de relatos, unido a la participación mayoritaria de narradores en todos los foros y polémicas suscitados durante la consolidación del grupo, contribuyó enormemente a la delimitación de la misma alrededor de la narrativa como forma básica de expresión, minusvalorando e incluso eliminando la consideración de las aportaciones artísticas de otros creadores del momento. El tono conciliador y aperturista del manifiesto publicado por Claudio Giaconi en el Segundo Encuentro Nacional de Escritores Chilenos extendía la nómina de representantes y ampliaba las facetas artísticas de un

“conjunto de jóvenes reunidos por el azar: el pintor Carlos Faz, muerto trágicamente a los 22 años; el poeta Enrique Lihn, el mimo Jodorowsky, hoy en Francia; Lafourcade; la pintora Carmen Silva – nuestra musa–, Jorge Edwards, María Eugenia Sanhuenza, el poeta Alberto Rubio”⁵⁰.

En este epígrafe analizaremos algunas de las obras narrativas más representativas del grupo durante sus primeros años productivos para comprobar en qué medida coinciden las poéticas manifestadas en las sucesivas polémicas y foros con la manifestación real y tangible de su quehacer literario. Por último, nos detendremos someramente para esbozar las características de las tendencias líricas y dramáticas que se originan a la luz de la nueva estética.

I. 5. 1. La narrativa.

José Promis caracteriza las novelas publicadas durante los primeros años de la segunda mitad de siglo bajo la denominación *novela del escepticismo*⁵¹. La producción narrativa que discurre paralela al llamado *boom* latinoamericano posee

⁵⁰ Claudio GACONI, art. cit., en GODOY GALLARDO, op. cit., p. 197.

⁵¹ José PROMIS, art.cit., *Revista Iberoamericana*, 168-169, 1994.

dos condiciones definitorias: la concepción agónica del ser humano, en particular, y la sociedad, en general, y el énfasis depositado en la supremacía del lenguaje como elemento constitutivo primordial del texto. Otras características secundarias refieren a la sustitución del universo telúrico y natural tradicional de las letras chilenas por el urbano y la aparición de la alta burguesía santiaguina como grupo protagonista. La agonía que delatan los textos de la novela del escepticismo utiliza principalmente motivos recurrentes para generar sensación de fracaso comunicativo y hastío existencial. La “caída” y la “nostalgia del paraíso perdido” buscan infructuosamente la recuperación de sus esperanzas, - a excepción de los casos de narradores ligados a fuertes doctrinas religiosas-, donde la búsqueda deviene desesperación y por fin derrota y apatía.

Entre los años 1956 y 1958 se publicaron seis novelas de autores cuyos cuentos habían aparecido recogidos en la colección del nuevo cuento chileno publicado por Lafourcade dos años antes de la primera fecha. Estas novelas eran las siguientes: *Daniel y los leones dorados*, de José Manuel Vergara (1956), *Coronación*, de José Donoso (1957), *El Cepo*, de Jaime Laso, *Islas en la ciudad*, de María Elena Gertner, *El huésped*, de Margarita Aguirre y *Para subir al cielo*, de Enrique Lafourcade, todas ellas publicadas en 1958. Ese mismo año veía la luz la segunda edición de una de las obras paradigmáticas de la generación: *La difícil juventud*, de Claudio Giaconi.

Esta colección de once cuentos explora sin caer en un aparente análisis una serie de situaciones que tienen como protagonistas niños y jóvenes dominados por la sensación de fracaso y desilusión. La anécdota en sí es sustituida en estos cuentos por la percepción visual de lo observado. Toda la tensión de lo narrado se sitúa de esta manera en el puntillismo descriptivo, lo que dificulta su interpretación. Para una

buena parte de la crítica del momento este libro estaba destinado a un público lector culto e iniciado. Alone subraya la maestría para sacar partido de los objetos de apariencia insignificante mediante un ejercicio de meticulosa puntualidad y cita como ejemplo el siguiente párrafo tomado al azar:

“El sabueso jefe estaba sentado perezosamente con el cuello de la camisa entreabierto, luego de haber aflojado el nudo de la corbata impregnada en la transpiración de tres veranos sucesivos. La misma corbata abarquillada, ya con cierta propiedad vegetal al tacto y de estopa a la vista, que parecía haberse aflojado conforme a un mandato de sí misma, cayendo sobre los pliegues de la mugrienta camisa con algo semejante a la pereza de su dueño: inexpresiva, ni tan sola tiesa: amelarada, disminuida y tranquila en su color indefinible, tirando no se sabía si a negro; a azul o verde”⁵².

Con la minuciosidad de una cámara lenta cinematográfica los once cuentos exploran un universo desesperanzado y descubren espacios y motivos macabros entre personajes desequilibrados, mientras eliminan la anécdota tradicional puesto que en realidad no sucede nada en la trama que los contiene.

Su rotundo éxito editorial y el hecho de haber recibido el premio Municipalidad de Santiago no resultan extraños pues suponía la primera manifestación clara de algunas de las tendencias promulgadas por Enrique Lafourcade en su prólogo-manifiesto: hermetismo, intencionalidad estética, falta de compromiso con la sociedad entendido éste desde el punto de vista tradicional de la lucha de clases, y literatura dirigida a las élites intelectuales. La atmósfera asfixiante de estos cuentos, la utilización de personajes juveniles y ancianos, la representación de una clase social acomodada, aparentemente carente de graves problemas, al menos de índole económica, unido a la eliminación sustancial de la anécdota como

⁵² Claudio GIACONI, *La difícil juventud*. El ejemplo proviene del artículo publicado por ALONE “La difícil juventud”, en *El Mercurio* el 12 de junio de 1955, citado en GODOY GALLARDO, op. cit., p. 46.

vaso conductor de la lectura son posiblemente los mayores legado aportados por esta colección de relatos a los posteriores trabajos de la generación. Su huella puede rastrearse de un modo u otro en las novelas mencionadas anteriormente, así como en aquéllas publicadas con posterioridad, coincidiendo con el periodo de máxima efervescencia de los escasos integrantes del grupo que continuaban publicando a principios de los años setenta.

La primera novela propiamente dicha de la generación del cincuenta lleva por título *Daniel y los leones dorados*, escrita por José Manuel Vergara. La novela recibió el premio Atenea el mismo año de su publicación, en 1956. Su presentación fue muy bien recibida por la crítica del momento que veía en ella la superación absoluta del criollismo más trasnochado y la novedosa incorporación de elementos religiosos adoctrinantes como categoría salvadora del ser humano.

De un modo similar al planteado por Claudio Giaconi en su colección de cuentos, la insinuación y posterior interpretación final realizada por el lector generan una estructura mucho más compleja de lo que la trama sugiere en sí misma: un piloto británico de la Real Fuerza Aérea, Robert Curtis, desilusionado después del término de la segunda guerra mundial, busca infructuosamente la *verdad* que le lleve a encontrar la razón de su existencia. En el camino de dicha búsqueda mantiene una relación con una joven económicamente acomodada que trata por todos los medios de conseguir que su apasionado *affaire* se consolide a través del matrimonio. Desesperanzada ante la actitud apática del joven, sigue el consejo de su tía para atrapar a Curtis forzando un embarazo que él no está dispuesto a aceptar. La acción se desarrolla en Inglaterra, en un ambiente de relajación moral, que prima el goce sexual como mayor satisfacción vital, alejada de todo sentimentalismo innecesario. La falta de compromiso de los protagonistas y la decisión de deshacerse del feto

conceden una tregua a la trama cuando ésta se traslada al levante español, espacio en el que la pareja disfruta de su descanso estival. La España franquista de la época se presenta como un terreno más propicio para el reencuentro con la fe religiosa y para conceder una oportunidad de nacer a un niño que está llamado a ser el salvador de la moral de sus padres. Al igual que ocurre en otras novelas contemporáneas, el protagonista definitivo de la novela es un ser ausente, que mediante su influjo determina las conciencias y los movimientos de los actantes que se mueven entre las tablas⁵³. Por encima de las posibles asociaciones ideológicas que la novela represente, la crítica aplaudió con unanimidad el talento demostrado por Vergara para renovar estilísticamente hablando la aplicación de técnicas de la novela chilena. La morosidad descriptiva del criollismo era sustituida por un ritmo narrativo ágil del que se había eliminado todo accesorio gratuito y que se basaba mayoritariamente en la expresión mediante diálogos acelerados, bruscos cambios de espacios y elipsis temporales que permitían, por ejemplo, recorrer una década en los primeros tres capítulos. La contrapartida negativa de tal agilidad lectora se concentraba en la tendencia excesiva al esquematismo que equiparaba la novela dentro de la categoría del guión cinematográfico⁵⁴. Las descripciones paisajísticas ceden paso al análisis de la situación anímica de los personajes: sus conflictos, deseos, frustraciones y fracasos, mientras la acción se traduce en palabras mediante el uso, en algunos momentos incluso abuso, del vértigo que produce la utilización masiva del pretérito indefinido para reproducir una secuencialización de las sucesivas acciones relatadas.

⁵³ En las novelas *Coronación*, de José Donoso, *El peso de la noche*, de Jorge Edwards, y *El cepo*, de Jaime Laso, la categoría del personaje ausente o semi-ausente sobre el que recae buena parte del peso de la narración se localiza en una anciana moribunda que desde el lecho de muerte controla el devenir de los restantes personajes.

⁵⁴ Miguel ARTECHE, "Una novela vertiginosa", *El Mercurio*, 9-12-56, en GODOY GALLARDO, op. cit., p. 62.

Además de las innovaciones técnicas incorporadas en la novela, la estética generacional puede rastrearse fundamentalmente en la creación de unos personajes desequilibrados en perpetua búsqueda de lo que ellos consideran “la dicha”. Para Helen, la protagonista femenina, esta felicidad radica en la consecución de la justicia divina según la cual a cada persona le corresponde otra para formar una pareja basada en el amor mutuo. El romanticismo de la adolescente se transforma con el paso de los años en una lucha constante por mantener a esa otra persona a su lado. La lucha interna de Curtis, por su parte, se centra en la búsqueda de una felicidad que no puede encontrarse bajo la aceptación del mal como principio regidor del mundo. Esta mentalidad tan pesimista proviene de la experiencia bélica de la Segunda Guerra Mundial y el descubrimiento de que no existen causas justas por las que luchar.

Las novelas editadas a continuación de la publicación de *Daniel y los leones dorados* fueron recibidas de un modo desigual por la crítica, porque a diferencia de la escrita por Vergara, la esperanza había sido eliminada para transmitir una sensación de existencia vegetativa que generaba una fuerte desazón por su sombría significación.

Coronación fue la primera aproximación al género del escritor de mayor proyección internacional de la generación, José Donoso. El argumento de la novela giraba en torno a una enferma nonagenaria y senil cuyo único error había sido sobrevivir a sus hijos y familia más cercana. En el ambiente asfixiante de la alta burguesía más acartonada, Misiá Elisita Grey de Ávalos vegeta en el cuarto de una casona santiaguina al cuidado de unas envejecidas asistentas y una joven recién llegada del campo para cuidarla. La presencia de la enferma trasciende el reducto de su cuarto y su sombra alcanza a un nieto cincuentón y soltero que vive de rentas en

la casa, dedicado exclusivamente a la lectura de historia de Francia y a coleccionar bastones sin superar nunca la decena. Su miserable y apática existencia aparece en un paralelo, ausente de contrastes explícitos por parte del narrador, a la vida de un muchacho trabajador y su hermano, un delincuente con ansias de encontrar un golpe definitivo. Los dos espacios confluyen en el personaje de la joven campesina que asiste a la anciana cuando, con la sensualidad de su juventud y su frescura, transforma el efímero orden del nieto de la casa, Andrés, y al mismo tiempo mantiene una relación con el joven repartidor de un establecimiento de alimentación.

En un tono ágil y directo, la novela desciende en su condición realista hacia el esperpento cuando la acción del relato se acelera y precipita hacia una degeneración que afecta a todos los personajes en diferente forma pero similar medida. Los dos universos mencionados en la novela, la clase alta improductiva y caduca, y la clase baja con tendencias delictivas, no responden a una tipificación esquemática de las relaciones sociales establecidas en la realidad. No existe contraste de perspectivas y la posible moraleja desaparece mientras los personajes fluctúan entre la inocencia que provoca la locura o la desesperación y la culpabilidad favorecida por las tendencias violentas que se despiertan en todos y cada uno de los personajes centrales. El compromiso social de una trama como la presentada desaparece fundamentalmente por la reducción de la localización espacial comprimida en la casa como universo irreal y anacrónico.

La atmósfera hueca y asfixiante que transmite la casona alcanza su máxima expresión en la primera novela de Jaime Laso, *El cepo*, una novela narrada en primera persona de la cual está completamente exenta la esperanza vital de su narrador-protagonista. El cepo simboliza el entramado social que atrapa a sus víctimas negándoles toda posibilidad de movimiento y salvación. La narración relata

en primera persona la frustrante experiencia de un joven, Juan Garín, que solicita trabajo en una oficina de la sociedad mutualista para caer más tarde en las garras de la rutina burocrática. En un principio, consigue mantener una cierta autonomía, consciente de que esta opción de empleo es el primer eslabón para alcanzar su verdadero destino en una compañía naviera. Sin embargo, al cabo de un par de semanas, la oficina cerrada, agobiada por la dictadura del horario y la complicidad de horizontes de los empleados, degenera hacia la claudicación de todas sus ansias. La novela se estructura en dos partes que cubren ocho años de trabajo burocrático. En la primera, y siempre hablando desde una perspectiva del presente que unifica el tiempo de la narración con el tiempo de la acción, el protagonista recorre con sus meditaciones y experiencias los ocho primeros años de trabajo. En la segunda, manteniendo la inmediatez entre lo narrado y lo sucedido, asistimos a la reflexión en torno al último año de ese periodo completo. El hastío profesional se cierne así mismo sobre el área amorosa cuando se ve forzado a contraer matrimonio con una mujer de la que espera un hijo a pesar de su rotunda negativa a comprometerse en una relación que no busca más que los encuentros sexuales esporádicos. Este vínculo contraído significa para Garín la imposibilidad de mantener y salvaguardar su individualidad. La inmutabilidad temporal, unida al convencimiento de que no existe esperanza, transforma la existencia burocrática del protagonista en una sucesión de días que transcurren unificando el pasado, el presente y el futuro en un mismo plano temporal:

“Los primeros días en la Sociedad fueron como un juego. Podía interrumpirlo cuando quería. Pero después, al darme cuenta de que ese juego no tenía fin, me asusté. Todos los días esperaba algo, un nuevo y vago acontecimiento que cambiara mi vida por completo. Los días pasaban y nada sucedía. Luego mi esperanza fue semanal. Los sábados me agradaban porque creía que el destino me

presentaría una forma de liberarme de la Sociedad, y que el día Lunes no volvería a trabajar. No estaría más entre esos compañeros que me hastiaban, a los cuales ya les conocía todos los detalles de sus rostros, hasta las caries que tenía Sams en uno de sus dientes. Después esa esperanza se transformó en mensual. Y desde que en la Compañía de Vapores me comunicaron que había escasas posibilidades de embarcarme, mis ilusiones se han trocado en anuales. Me siento atrapado en la rueda de la vida, en el engranaje del trabajo, en la dictadura del horario. Soy como el caballo de noria condenado a dar y dar vueltas..."⁵⁵.

José Promis señala la imagen recurrente del "caballo de noria" como símbolo que define la condición humana y que es aplicable a la mayor parte de los personajes de la narrativa generacional. La imagen sugiere el eterno círculo sin salida que azota el libre albedrío del condenado a vagar en un camino trillado, predecible y humillante⁵⁶. En líneas generales, la crítica del momento se presentó dividida ante la obra. Su pesimismo vital simbolizaba para algunos la representación fidedigna del hombre moderno, encadenado a una existencia carente de motivación alguna. Para otros, los más conservadores, esta visión exclusivamente negativa del género humano convertido en masa desvirtuaba la novela al no ofrecer otros puntos de vista menos desoladores.

Igualmente simbólica es la constante aparición de un dolor en el costado. A juicio de Godoy Gallardo este dolor representa la crisis existencial del individuo⁵⁷. De origen nervioso, la dolencia se atribuye al encarcelamiento que suponen tanto la oficina, como la relación con Patricia, la joven a la que conoce en la pensión que habita. La posibilidad de que esa relación se convierta en algo duradero y oficial, tal y como ocurre al final de la novela, con la consecuente atadura que para él supondría,

⁵⁵ Jaime LASO, *El cepo*, Santiago, Editorial Zig-Zag, 1958, p.44.

⁵⁶ José PROMIS, *La novela chilena actual*, ed.cit., p. 172.

⁵⁷ Eduardo GODOY GALLARDO, "Jaime Laso, *El cepo*" y la Generación del 50", *Signos*, n° 33-34, vol. XXVI, Valparaíso, primer y segundo semestre 1993, pp. 37-47.

le produce un desequilibrio nervioso que se materializa en un dolor intercostal que le acompañará durante su existencia.

La narración sustituye la adjetivación pesimista y oscura propia de una temática como la planteada por el análisis consciente que se estructura en la mente del protagonista, que trasmite sus vivencias con una asumida negatividad que impregna todo el relato y no ofrece ningún contrapunto de optimismo o esperanza⁵⁸. La acción y la percepción de la negatividad hablan por sí solas, puesto que el objetivo final del relato no se encuentra tanto en la recreación de un amplio sector profesional de cualquier administración sino en la tragedia que supone para el ser humano perder la voluntad de vivir. Para reforzar la asociación con el círculo vicioso, la temporalidad de la novela pierde su vertiente realista para adoptar la lentitud del tiempo psicológico, determinado por una rutina que suspende toda posibilidad de innovación o cambio, en una sucesiva prolongación de horas vacías que se convierten a su vez en días, semanas y meses vacíos.

La crítica del momento pareció advertir una injerencia en la siguiente novela publicada y se ensañó con ella debido a su falta de hondura psicológica. A pesar de sus experiencias en el campo teatral como actriz y directora, la aportación de *Islas en la ciudad*, de María Elena Gertner no supuso nada interesante para las voces autorizadas de su tiempo. Haciendo uso de las técnicas aprendidas en el género dramático, la novela desarrollaba en un lenguaje escueto y carente de descripciones una serie de relaciones amorosas y eróticas interrelacionadas entre los habitantes de la clase alta santiaguina de mediados de siglo. El entramado de las relaciones adúlteras podría simplificarse del siguiente modo: una joven adolescente apasionada por un maduro hombre casado, que ejerce de don Juan, lo seduce hasta forzar la

⁵⁸ ALONE, "El Cepo", *El Mercurio*, 7-12-58, en GODOY GALLARDO, op.cit, p. 101.

separación de su esposa. Ésta, a su vez, engaña a su marido con un hombre al que ve como un soñador. Mientras tanto, los hijos del matrimonio protagonista, fascinados por la presencia de una amiga judía insisten en hacer la primera comunión con ella, lo que causará un enorme revuelo en la comunidad religiosa. Como forma de protesta, los niños huyen de casa, y al final, la joven adolescente se suicida con el revólver de su padre cuando éste la envía una temporada al campo para oxigenar su conducta.

La morbosidad del argumento y la presunta concepción soez del lenguaje permitieron a la crítica calificar la novela de amoral considerando este punto como algo negativo únicamente destinado a aumentar el número de lectores y, por lo tanto, las ganancias editoriales. El éxito estaba asegurado mediante la utilización de elementos eróticos, una temática de enredo y la simplicidad técnica que favorecía su fácil lectura.

La narración resulta ágil y rápida, debido a la ausencia de grandes cuadros descriptivos, donde además los diálogos frescos y las situaciones peligrosas favorecen su lectura. Para mantener la tensión constante se utilizan técnicas dramáticas como la incorporación de pequeños hechos significativos, o comentarios que despiertan por la ironía de sus juicios. Por otra parte, el esquematismo prefigurado en la narración de los hechos y la creación de los personajes, si bien favorece el ritmo, repercute negativamente en la calidad técnica de una novela en la que la ausencia de elementos retóricos que intercalan las sucesivas estructuras presentadas va en detrimento de su calidad artística⁵⁹. Al carecer de la profundidad psicológica de los personajes prototípicos de la narrativa del cincuenta, la novela quedaba a merced del puro entretenimiento puesto que no se encontraban referencias

⁵⁹ Mario ESPINOSA, "Islas en la ciudad", *Anales de la Universidad de Chile*, n° 114, 1959, en GODOY GALLARDO, op.cit., p. 115.

a la realidad que pusieran de manifiesto las inquietudes existencialistas de la nueva escuela.

El tono que habían instalado en la narrativa de la segunda mitad del siglo los escritores de las primeras novelas generacionales era recuperado en la novela de Margarita Aguirre, *El huésped*. La novela fue publicada en Buenos Aires y allí recibió el premio Emecé del año 1959. Su largo periodo de gestación se vio interrumpido por los siete años de silencio anteriores a su publicación definitiva. De este modo la novela se sitúa entre las precursoras del nuevo grupo, alrededor del año 51, adelantándose incluso a la primera publicación oficial del mismo.

Con una contundente economía de medios la novela relata en primera persona las vivencias de un niño, Guillermo Plaza, mientras narra la devastadora historia de su infancia y juventud. El protagonista es un claro ejemplo del desarraigo que define a la generación: analfabeto, con un padre ausente y frío, y una madre a la que no llega a conocer conscientemente, deambula por una serie de pensiones hasta que desembarca en la casa de su tía Flora, una señora despótica, religiosa y totalitaria, conviviendo con una mujer enloquecida y un anciano senil, y ocupándose del cuidado de una moribunda agonizante sin saber siquiera que se trata de su propia madre. Esta tenebrosa atmósfera, unida a la imposibilidad de mantener relaciones cordiales con los compañeros de la escuela y la frustración que le supone el descubrimiento de que su hermana ejerce la prostitución, van generando una personalidad sombría y deprimente que busca la soledad como única garantía para mantener la cordura. Al final de la novela, cuando vuelve a casa de su tía resignado al saber que no puede encontrar nada en el exterior, se entrega a su mayor placer del momento, contemplar a los transeúntes a través de la ventana de su cuarto. El tono lúgubre de las sucesivas moradas que lo acogen genera en el protagonista un

abatimiento que no será superado hasta la llegada de la luminosidad y el bullicio representado por el personaje de Isabel, una niña que lo alienta a recuperar su confianza. Sin embargo, con el paso de los años, Guillermo posee una visión negativa y defraudada de la condición humana que aparece simbolizada en el estatismo del presente y la cerrazón de la buhardilla desde la que revisa su existencia desde la niñez⁶⁰.

En similares condiciones de insatisfacción vital se presenta la existencia de Lucanor Cisneros, el protagonista de la novela de Enrique Lafourcade, *Para subir al cielo*. La crítica puso en evidencia los errores y anacronismos de la novela debido a la animadversión que el personaje-autor había despertado entre la élite intelectual del momento por sus continuas querellas en los diarios nacionales y por la contundencia de sus declaraciones.

La novela resultaba exagerada y poco creíble debido a la preferencia por las situaciones degradadas y caricaturescas, más cercanas al esperpento en los personajes secundarios. Similares calificativos podían aplicarse a las localizaciones espaciales y a las situaciones, dominadas casi siempre por un azar poco verosímil y las continuas referencias mítico-bíblicas reflejadas en el uso de la escalera⁶¹. La novela, cuya acción transcurre entre Viña del Mar y Valparaíso, gravita en torno a dos ambientes opuestos, la casona de doña Isolda y sus tres hijos, Ángela, Antinous y Pedro, y el burdel de doña Amalia, respectivamente. Ambas mujeres actúan como matronas omnipresentes para mantener el sistema impuesto. En medio de dos terrenos tan diferenciados se sitúa el protagonista, capitán de un buque que después de abandonar su barco se instala en el burdel como ayudante de la dueña para realizar

⁶⁰ Lucía GUERRA CUNNINGHAM, art. cit., en CUNNINGHAM, *Texto e ideología en la narrativa chilena*, op.cit.

⁶¹ GODOY GALLARDO, "Para subir al cielo de E. Lafourcade y la novela de la generación del 50", *Signos*, n° 35-36, vol. XXVII, Valparaíso, 1994, pp. 66-75.

tareas domésticas mientras, por casualidad, conoce a Ángela y su hermano y mantiene con ellos una inclasificable relación de amor-odio. Consciente de su incapacidad para superar el hastío que le rodea, Lucanor intenta rechazar el amor que le ofrece Ángela mediante el uso de la violencia, la descalificación y vejación, maldades ante las que ella sucumbe hasta que su madre decide poner tierra de por medio enviándola de viaje al exterior.

Como puede comprobarse en esta somera presentación del argumento, la experiencia larvaria, vegetativa que aparece cuando se acepta resignadamente la condena que les ha tocado vivir es una de las características principales de los personajes de esta narrativa. Las diferencias no se encuentran tanto en el grado de frustración sino en el momento en el que éste aparece en escena, así como en la utilización de resortes que los despierten del letargo en el cual han decidido terminar su existencia. Para los protagonistas de *El cepo* y *El huésped*, el fracaso vital deviene del proceso mismo de desarrollo evolutivo, ya sea profesional, en el primer caso, ya sea emotivo-familiar, en el segundo. Por el contrario, existe otra categoría de personajes maduros, voluntariamente decepcionados debido a sus propias experiencias que, sin embargo, en un momento dado encuentran una significación en su vida que puede ser transitoria o permanente. En este caso se encuentran los protagonistas de las novelas *Coronación* y *Daniel y los leones dorados*. Ambos son salvados respectivamente por la atracción de los sentidos que despiertan tras la llegada de la nueva asistenta a la casa y la reconfirmación de la existencia del bien como categoría posible manifestada a través de la gestación de una nueva vida.

I. 5. 2. La poesía y el teatro.

La generación del cincuenta estaba integrada en lo que al género lírico se refiere por Miguel Arteche, Efraín Barquero, Enrique Lihn, David Rosenmann Tabú, Alberto Rubio, Jorge Teillier y Armando Uribe Arce. Protagonizaron los mismos foros frecuentados por los narradores del grupo pero despuntaron en el Encuentro de la Joven Poesía Chilena convocado por el Grupo Trilce en abril de 1965⁶². Al igual que sus compañeros de promoción narrativa, este grupo sufrió en un principio las feroces críticas de quienes les acusaban resaltando sus defectos y los definían en cuanto a sus carencias, en eterna comparación con los ilustres poetas nacionales. Se les acusaba de continuistas, al no demostrar un radical rechazo de las formas creadas por sus predecesores, y demasiado inmersos en la tradición hispánica. Caracterizados por la claridad, la contundencia de formas expresivas y el apego a la temática de la cotidianidad, los poetas representantes de esta escuela retomaban el camino iniciado por Pablo Neruda, Pablo de Rokha e incluso, aunque en menor medida, por Nicanor Parra y Vicente Huidobro. Fernando Alegria resalta como nexo agrupador de la generación en su rama lírica la heterogeneidad creativa⁶³. Las técnicas individualistas planteadas no permitirían hablar propiamente de una generación, pero sí admiten la categorización de un grupo que únicamente parece compartir la concepción del hecho poético y la eliminación referencial de la realidad circundante. Los motivos plasmados en los poemas varían desde el canto a la naturaleza, la nostalgia y la concepción del tiempo en Miguel Arteche, el coloquialismo amargo o irónico de

⁶² MUÑOZ GONZÁLEZ y OELKER LINK, op.cit., p. 321.

⁶³ Fernando ALEGRIA, "Los poetas del 50", en *Literatura Chilena del siglo XX*, Santiago de Chile, Zig-Zag, 1967, pp. 46-56.

Enrique Lihn, la esperanza de Efraín Barquero y el arraigo manifestado en el retorno a la infancia y el estilo provinciano de Jorge Teillier⁶⁴.

Por su parte, el género dramático fue uno de los componentes más proliferos de la generación del cincuenta, a juzgar por la nómina de creadores, así como por el volumen de obras puestas en escena: Sergio Vodanovic Pistelli, Gabriela Roepke, Fernando Debesa, Fernando Cuada, Egon Wolf, María Asunción Requena, Isidora Aguirre, Marcos Portnoy, Luis Alberto Heiremans, José Chestá, Alejandro Sieveking, Jorge Díaz, Raúl Ruiz, Elizaldo Rojas, Enrique Durán Bastinanini, Jaime Silva y Miguel Littin, entre otros.

La producción de estos dramaturgos venía a consolidar las nuevas tendencias instauradas durante la década de los años cuarenta en el panorama nacional, eliminando posibles conexiones e influencias con el teatro chileno del siglo XIX y principios del XX. Su aparición se vio favorecida por la creación de grupos profesionales chilenos como el ICTUS, formado a partir del Teatro de Ensayo de la Universidad Católica⁶⁵. Entre sus principales fuentes de inspiración cabría destacar el teatro de Ionesco, Bertolt Brecht y las innovaciones de las vanguardias históricas.

Entre los esfuerzos más notables de un grupo que tuvo que enfrentarse una y otra vez con la infranqueable barrera que suponía la escasez de recursos económicos y plataformas de promoción destaca el espíritu de “chilenidad”, es decir, el intento de acercar el teatro a un amplio público a partir de la dramatización de obras basadas en temáticas autóctonas⁶⁶. Los principales exponentes de este teatro transmitían un fuerte espíritu crítico a la hora de analizar las relaciones intersociales mediante el predominio de la estética realista. Para Wolf el mundo se caracterizaba por sus

⁶⁴ Juan VILLEGAS MORALES, *Estudios sobre poesía chilena*, Santiago de Chile, Editorial Nascimento, 1980, pp. 66-72.

⁶⁵ Teodosio FERNÁNDEZ, “Apuntes para una historia del teatro chileno: Los teatros universitarios (1941-1973)”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n° 5, Madrid, 1976, pp. 331-347.

⁶⁶ MUÑOZ GONZÁLEZ y OELKER LINK, op.cit.

aspectos más decadentes en una lucha constante de fuerzas opuestas y antagónicas que no admiten el diálogo. Desde una propuesta destinada a impactar al espectador mediante el uso de elementos provocadores, Díaz radicaliza la postura de Wolf al concebir el hecho dramático como un espacio para la lucha y la reivindicación⁶⁷.

I. 6. Jorge Edwards y la generación del cincuenta.

A comienzos de los años cincuenta, Jorge Edwards estudiaba derecho sin demasiado entusiasmo en la Escuela de Leyes mientras mantenía una férrea intención de dedicarse profesionalmente a la literatura, pasión que se había iniciado en los últimos años de estudio en el colegio jesuita. La incipiente y poco original tendencia a repetir la rima y la versificación a imagen de los poetas españoles del siglo anterior fue cediendo terreno con el paso de los años, la influencia de unas amistades comprometidas con el hecho literario y las sucesivas lecturas de los nuevos talentos universales que llegaban a Santiago procedentes de las editoriales bonaerenses, a una preferencia por el género narrativo para expresar la percepción de su propio universo circundante, fundamentalmente en el campo de la cuentística. Durante esos años universitarios y los inmediatamente posteriores a su licenciatura, Jorge Edwards frecuentaba las tertulias que los jóvenes escritores, los aprendices de escritores y algún resquicio de épocas pasadas llevaban a cabo en una serie delimitada de locales que habrían de resultar imprescindibles para situar el escenario precursor de la generación: el café Bahía, el Sao Paulo, el Bosco y el Iris. La estratégica localización de estos centros formaba “un cuadrilátero que limitaba al norte con la Plaza de Armas y al sur con la Alameda, entre la iglesia de San Francisco y la Plaza

⁶⁷ José Miguel OVIEDO, *Historia de la literatura hispanoamericana*, vol. 4, Madrid, Alianza Editorial, 2001, pp.277-278.

Bulnes, es decir, el corazón del Santiago de entonces”⁶⁸. Los espacios cerrados representados por estos cafés cedían terreno durante las horas diurnas a la Alameda y el Parque Forestal, como lugares de concentración juvenil destinados a compartir andanzas y lecturas literarias⁶⁹. En el espacio interior de un joven chileno con tendencias y gusto por la literatura se producía en aquel tiempo una fuerte dicotomía entre la lectura de los textos que florecían en la literatura del momento, todavía fuertemente influenciada por las tendencias criollistas y la realidad que sus escritores representaban, puesto que no existía ningún punto de contacto

“entre la experiencia personal de estos novelistas y su escritura. Todo lo contrario de lo que uno encontraba en las páginas de un Proust, de un Faulkner, de un James Joyce. Esa “cualidad de la experiencia”, de que hablaba Joyce, brillaba en las páginas de nuestros regionalistas por su ausencia casi completa”⁷⁰.

Edwards define la frialdad temática y descriptiva de la narrativa criollista chilena haciendo hincapié en la vacuidad de sus planteamientos, así como en la pretendida función social que cumplía esta literatura, bajo cuya subordinación era posible la inclusión de un estilo, a su juicio, insustancial:

“En sus narraciones aparecía un minucioso inventario de nuestras costumbres campesinas, nuestras formas populares de habla, nuestros paisajes, nuestra flora y nuestra fauna. Eran textos lentos y opacos, como lo son, inevitablemente, todos los inventarios, pero se pensaba que cumplían una función social y se les otorgaba el reconocimiento público adecuado”⁷¹.

⁶⁸ Jorge EDWARDS, *Adiós, poeta*, Barcelona, Tusquets Editores, 1990, p. 19. En lo sucesivo, a lo largo del presente estudio y con el fin de determinar el número de la página en la que se encuentra una determinada cita procedente de un texto narrativo del autor, éste se incorpora al final de la cita dentro de un paréntesis.

⁶⁹ La importancia de estos espacios para el carácter formativo del grupo generacional aparece plasmada en el cuento “El paseo” de Claudio Giaconi, en el que se describe una escena en la que un joven sentado en uno de los bancos del parque contempla a dos mujeres que cuidan una niña.

⁷⁰ Jorge EDWARDS, “Lección de cosas”, *Quimera*, n° 83, Barcelona, 1983, pp. 36-39, p. 36.

⁷¹ *Ibidem.*, pp. 36-37.

Tal distancia provocaba el rechazo de los nuevos lectores, ávidos por encontrar el espacio para la identificación con los motivos planteados y los personajes presentados, en un conflicto que supusiera un punto de conexión con su propia experiencia vital.

En el libro de memorias *Adiós, Poeta*, Edwards pasa revista someramente a sus comienzos literarios y pone de manifiesto las características literarias de la generación que le había tocado vivir al comparar sus intenciones y modos de operación con la espontaneidad que regía las reuniones auspiciadas por el vate nacional del momento, Pablo Neruda, en sus residencias de Los Guindos o Isla Negra. Frente al tono aperturista y proclive a la celebración constante que dominaba el ambiente de estas reuniones, la generación del cincuenta optaba por una tonalidad más seria e intelectualista, devorada por el afán de aprehenderlo todo, poniendo en evidencia la nueva actitud estética que intentaba abrirse camino.

Jorge Edwards cultivó la amistad de ese grupo, fundamentalmente con algunos nombres que no tardarían en publicar sus primeras obras o que ya habían comenzado a hacerlo, como Margarita Aguirre, Enrique Lihn, Alejandro Jodorowsky, Jorge Sahuenza, Alberto Rubio o Jaime Laso, entre otros. A la distancia de cuarenta años respecto a la publicación de las memorias antes mencionadas, el lenguaje y el tono escogido para hacer referencia a aquellos momentos de su prehistoria narrativa parece excluir conscientemente la configuración del grupo como una generación literaria sólida en la concepción tradicional del término llevada a cabo por los manuales de literatura en vigencia. En oposición a esta tendencia, la generación parece quedar limitada a la coincidencia de edad de un grupo de jóvenes que comparten un fuerte interés común por la literatura, en particular, y las nuevas expresiones del arte, en general, mientras rechazaban los caducos modelos todavía

promocionados desde las instituciones escolares y las editoriales más poderosas. En el museo imaginario de este grupo, y por lo tanto de Jorge Edwards, figuraban nombres claves de la literatura del siglo XX como T.S. Eliot, Ezra Pound, William Faulkner, Truman Capote, Jorge Luis Borges o Rainer María Rilke, entre otros. Debido a la juventud de sus comienzos, la generación demostraba un enorme respeto por la estética vanguardista y el surrealismo. Frente al realismo trasnochado de la literatura criollista, la vanguardia, con Neruda a la cabeza planteaba la unificación de lo cotidiano y reconocido con aquellos aspectos ligados al subconsciente, que determinaron la definitiva actitud de los jóvenes escritores. Esa unidad garantizaba la identificación con la temática y tonalidad del texto por parte de aquéllos, como habitantes de un mundo en constante desintegración y movimiento, asociado a la irrealidad que planteaba la propia existencia vital del grupo:

“Vivíamos en caserones en penumbra, entre objetos más o menos apolillados, rodeados de personas discretamente extravagantes, y la visión del deterioro de las cosas, oscuramente profética en el Neruda de *Residencia*, nostálgica en Gabriela Mistral, francamente apocalíptica en el Huidobro de *Ecuatorial*, fue determinante en nuestros años de formación”⁷².

De este modo, puede entenderse que *Residencia en la tierra* haya sido un libro de cabecera para los mismos lectores que más tarde desechaban la validez propagandística del *Canto General* y las *Odas Elementales* de Neruda. Teófilo Cid poseía un lugar de honor en los nuevos círculos rodeado de un aura de maldito que lo conectaba directamente con las tendencias surrealistas del grupo La Mandrágora. El cambio de influencias estéticas y la necesidad de ofrecer una literatura más cercana a la realidad cotidiana, dejando definitivamente atrás el tono catalogante de los escritos anteriores, supone para Edwards y para el resto del grupo una toma de conciencia

⁷² Ibidem.

respecto al hecho literario en su totalidad. Los nuevos planteamientos temáticos, unidos al cambio de escenarios, exigían a su vez un determinado lenguaje que supiera capturar la esencia de lo comunicado. En este sentido, la generación del cincuenta se hacía eco de una preocupación que se venía produciendo en la restante literatura del continente⁷³.

Las tendencias intelectualistas del grupo quedaban de manifiesto además debido al escaso interés que la política y la ideología conservadora o izquierdista despertaba en sus conciencias, teniendo en cuenta además que el Chile de la época se debatía entre grandes medidas políticas encabezadas por la ilegalización del partido comunista durante el gobierno de González Videla (1946-1952) y la posterior tendencia anti-constitucionalista del segundo mandato del general Carlos Ibáñez (1952-1958). Con el paso del tiempo, sin embargo, a finales de la década de gestación y principios de los años sesenta, algunos de los miembros del grupo redefinieron o radicalizaron sus posturas, lo que contribuiría a la división de la unidad inicial con la incorporación de tendencias marxistas, católicas, conservadoras e incluso anarquistas.

En líneas generales, la generación del cincuenta tenía para Edwards una connotación espontánea y estaba profundamente ligada a un contexto renovador que pretendía fortalecer una nueva concepción del arte en un país anquilosado en las viejas maneras de expresión y con escaso contacto exterior⁷⁴. Los foros y encuentros

⁷³ Ibidem.

⁷⁴ Bernard Schulz Cruz describe el panorama artístico del Chile de mediados del siglo pasado con las siguientes palabras alineándolo en una yuxtaposición de movimientos intelectuales y populares pertenecientes a periodos estéticos diferentes. Vid. SCHULZ CRUZ *Jorge Edwards, Semana de Autor*, Blas MATAMORO, (coord.), Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1998, p. 29: "En Chile hay un Neruda que en cada década enriquece el ambiente con sus *Odas* o con su traducción de *Romeo y Julieta*, ensombreciendo y polarizando a jóvenes y viejos poetas. Hay un crítico Alone. Señor dueño de la crítica santiaguina y de todo Chile; hay un novelista como Manuel Rojas y su *Hijo de ladrón*; hay un Jodorowsky, que hace de todo. El teatro se ve fortalecido por Wolf, por Sergio Vodanovic, por Alejandro Sieveking. El cine lucha también por desarrollarse: Aldo Francia, Miguel Littín, Raúl Ruiz -*Valparaíso, mi amor*, *El chagal de Nahueltoro*; *Tres tristes tigres*-. Y en el medio de tanta

de escritores fueron un punto de partida positivo para este grupo de creadores puesto que fortalecía sus ansias de promoción heredadas de la concepción sartreana de la escritura como compromiso profesional, como dedicación exclusiva. Sin embargo, para Edwards existía un abismo entre esta innata necesidad de llamar la atención propia de toda nueva estética y la apropiación caudillista de su creación para fines personales, en clara referencia a la polémica suscitada por Enrique Lafourcade en 1959. En ese año, Edwards estaba ausente del país después de haber recibido una beca concedida por el Ministerio de Relaciones Exteriores para estudiar durante un año en la Universidad de Princeton. El aislamiento del foco nacional sólo le permitió tener constancia de los últimos coletazos de una polémica a la que calificó de exótica, anarquizante, externa, superficial y que adoptaba el estilo de los “angry young men” de Inglaterra⁷⁵. En otros foros se negó con rotundidad a admitir el tutelaje del instigador de una polémica e incluso llegó a considerar el carácter artificial de la misma al establecer que la disputa fue iniciada por un artículo escrito por encargo por el propio Lafourcade con el fin de facilitar su derecho a réplica y así dar cauce a todo un torrente de declaraciones y contrarréplicas⁷⁶.

La dureza de estos términos y calificaciones se suaviza sin embargo a la hora de considerar el proceso creativo operado bajo el influjo de las corrientes literarias

intelectualidad, en 1960, una comedia musical popularísima: *La pérgola de las flores*, de Isidora Aguirre y Francisco Flores del Campo. Antonio Prieto, Sonia y Miriam y Lucho Gatica compiten con Peter Rock y Fresia Soto. Hay también un Hinostroza entusiasmado en mitológicas glorias patrias que escribe *Adiós al séptimo de línea*, mientras que los niños chilenos se encantan con una serie de noveletas infantiles protagonizadas por un personaje llamado Papelucho. ¿Y cómo ignorar, en este cortejo, a Condorito, una caricatura leída en todo el país que representa un pájaro humanizado feliz en su pobreza, al igual que Verdejo, otra caricatura política? Las clases sociales se desbordan por todos lados, y las tensiones abundan”.

⁷⁵ Jorge EDWARDS, *Adiós, poeta*, ed.cit., p. 92. La denominación de este grupo, “angry young men” fue tomado del título de la autobiografía de Leslie Allen Paul publicada en 1951 y fue aplicado a un grupo de escritores británicos de la década de los cincuenta caracterizada por su talante rebelde y crítico hacia ciertos aspectos de la sociedad. Más que “enfadados” se consideraban decepcionados con la época que les había tocado vivir. El grupo estaba formado por John Osborne, Arnold Wesker, Kingsley Amis, John Braine, John Wian y Alan Sillitoe y a lo largo de los años sesenta cada uno de ellos derivó hacia posturas estéticas y temáticas más individualizadas.

⁷⁶ MATAMORO, op.cit., p. 37.

imperantes dentro del grupo generacional. El propio autor reconoce la influencia de este universo creativo en sus primeras colecciones de cuentos, así como en su primera novela, *El peso de la noche*. Su influjo alcanzó igualmente a la segunda novela, *Los convidados de piedra*, si bien de una manera indirecta, puesto que en ella se establece la crónica de aquellos años y reuniones. A mediados de la década de los ochenta, Edwards admite en una entrevista las vinculaciones entre su producción narrativa y la literatura chilena contemporánea, al recalcar los principales puntos del programa de la generación del cincuenta en Chile:

"I, in a certain way, belong to what has been called the generation of 1950.

There is something artificial in this idea of giving a name to this generation but also something that corresponds to some cultural reality because this was a whole generation that reacted, for instance, against regionalism in literature, was more cosmopolitan, that read different writers, like Kafka or Faulkner, that introduced surrealist or fantastic elements into the short story and the novel. So I belong to a generation formed by very different people who had no common ideology"⁷⁷.

En el inicio del siglo XXI, Jorge Edwards ha retomado el tema de la pertenencia a la generación del cincuenta desde una perspectiva mucho más conciliadora, que anula la base rígida que supone la aceptación de las normas que implica toda escuela literaria, mientras reafirma la concepción de un universo literario común: "La idea de "Generación del 50" era un tanto artificiosa, más periodística que literaria, pero había una atmósfera particular, un conjunto de lecturas y pasiones comunes, un estado de ánimo que se compartía"⁷⁸.

La publicación de la primera colección de cuentos fue una empresa complicada pero emocionante para Jorge Edwards puesto que a la altura de 1952 las

⁷⁷ Michael MOODY, "Interview with Jorge Edwards", *Hispania*, n° 68, 1985, marzo, n° 1, pp.112-116.

⁷⁸ Jorge EDWARDS, *Diálogos en un tejado*, Barcelona, Tusquets, 2003, p. 20.

editoriales nacionales no estaban en condiciones de arriesgarse a publicar textos que se escaparan de las líneas estéticas imperantes del momento: la poesía de los valores consagrados y la narrativa de las escuelas criollista y neocriollista. Costeándola de su propio bolsillo y con la ayuda de subscripciones procedentes de amigos, Edwards consiguió llevar el texto a la imprenta del exiliado español Carmelo Soria e imprimir una edición de quinientos ejemplares que habrían de ser repartidos entre los colaboradores y vendidos en la tienda de artesanía de Inés Figueroa⁷⁹.

En el presente epígrafe analizaremos la recepción crítica de la colección de cuentos reunidos bajo el título *El patio* por parte de algunas de las figuras más representativas del panorama literario nacional, así como la contribución del autor a las dos antologías de Enrique Lafourcade. El análisis crítico de las obras en cuestión se traslada al capítulo cuarto del presente trabajo donde se investigan los puntos técnico-estilísticos esenciales de la narrativa edwardsiana.

Una vez recogidos los primeros ejemplares de *El patio*, Edwards decidió reservar cuatro copias para enviárselas a tres personalidades literarias del momento, esperando quizás la confirmación de su validez como narrador o como simple acicate para continuar una labor apenas esbozada. Los tres destinatarios de su misiva se encontraban en Santiago, Nápoles y Buenos Aires e iban dirigidos respectivamente a Pablo Neruda, Gabriela Mistral y Jorge Luis Borges. La última de las cuatro copias iba dirigida al crítico Hernán Díaz Arrieta, más conocido bajo el sobrenombre de Alone y que en el momento de la publicación del libro se encontraba en Nápoles visitando a la cónsul honoraria de Chile.

Edwards relata en su libro de memorias sobre Pablo Neruda, *Adiós, Poeta*, los comentarios que tanto el poeta como Gabriela Mistral habían expresado a raíz de la

⁷⁹ José DONOSO, *Historia personal de Boom*, Barcelona, Seix Barral, 1983.

lectura del libro. Neruda subrayaba el espíritu distante del narrador, así como la capacidad para expresar los acontecimientos con una normalidad que no se altera ante las situaciones narradas: “Usted escribe con una tranquilidad que me ha llamado la atención. Una tranquilidad muy curiosa...”⁸⁰. A propósito de la recepción ofrecida por Gabriela Mistral, Edwards considera que sus comentarios podrían aplicarse a la mayor parte de la producción literaria generacional cuando hace referencia a su carácter escéptico: “Este libro me produjo una preocupación moral, por qué esta generación, que siendo tan joven es tan escéptica y tiene esa visión tan negra de las cosas”⁸¹. A la distancia de casi cincuenta años, Edwards tuvo la oportunidad de responder a estas palabras en el discurso pronunciado en Santiago con motivo de la entrega de la medalla al “Orden al mérito docente y cultural Gabriela Mistral”, aludiendo al desaliento generalizado que dominaba a los integrantes del grupo:

“Se dijo a menudo que teníamos una noción aguda de la decadencia de las clases chilenas, pero esto a mí me pareció siempre un lugar común, una síntesis un tanto simplista. Creo, en cambio, que teníamos una conciencia crítica extrema y que no nos resignábamos a seguir los destinos supuestamente normales que se nos ofrecían. En estas condiciones, el presente se nos hacía muy difícil de tragar, pero tampoco podíamos comulgar con un futuro, con unas auroras recorridas por ruedas de carreta. Estábamos en cierto modo paralizados, condenados a realizar un esfuerzo permanente e inútil, a vivir en la extrañeza, como el personaje de Camus, y tendíamos a refugiarnos en la escritura como marginalidad, como exclusión”⁸².

Tales comentarios minaron en cierto sentido la seguridad del joven escritor pero contribuyeron sin duda a contextualizar su estética dentro de un estilo común que habría de consagrarse con la publicación de las primeras novelas de la

⁸⁰ Jorge EDWARDS, *Adiós, poeta*, ed. cit., pp. 25-26.

⁸¹ Jorge EDWARDS, entrevista en GODOY GALLARDO, op.cit., p. 352.

⁸² Jorge EDWARDS, “Discurso al recibir la medalla Gabriela Mistral. La respuesta a Gabriela Mistral”, en Artes y Letras de *El Mercurio*, 21 de mayo de 2000.

generación. La plasmación de su vocación como escritor de cuentos no vendría hasta la presentación de la primera antología compilada por Enrique Lafourcade en 1954, a la que Edwards contribuyó con dos relatos, “La herida” y “Los pescados”. Ambos textos desarrollan una anécdota aparentemente intrascendente en la que ha quedado completamente eliminada la explicitación del asunto expuesto.

En “La herida” un muchacho llamado Pedro se divierte sólo en una fiesta a la que ha sido invitado mientras el resto del grupo se dedica a trepar un muro semiderruido. Hacia la mitad de la trama Pedro se hiere levemente en la mano al deslizarse por el tobogán, motivo por el cual cambia drásticamente su situación en el escenario social del texto. La escasa acción del relato es subsanada mediante la profundización en el análisis psicológico evolutivo de los traumas del niño, quien se nos presenta en un primer momento abandonado por el grupo de muchachos y humillado por su soledad, para pasar a ser más tarde el protagonista y héroe de la reunión que comprende la perspectiva abierta por el dolor que produce el yodo al desinfectar la herida. Su pánico ante el dolor contrasta con el heroísmo que perciben los demás niños y como premio a su coraje lo invitan a participar en sus juegos.

“Los pescados”, por su parte, relata el encuentro casual de un joven, nuevamente llamado Pedro, mientras camina al borde del río, con una niña pequeña que está pescando en compañía de su padre. En el cuento no ocurre absolutamente nada trascendente: la niña, en pleno control de la situación, ejerce un enorme poder sobre Pedro y lo anima a pescar utilizando los artefactos de su padre. Los sucesivos intentos del joven fracasan en el momento final y los peces van cayendo una y otra vez al agua. Pedro actúa como un ser sin capacidad de decisión, anulado por la voluntad de la niña, y en él se va produciendo una serie de estados de ánimo que fluctúan entre el vacío hastiado del comienzo, pasando por la excitación propia de la

misión casi cumplida, la humillación del fracaso y la resignación final que le devuelve al primer estadio de vacuidad.

Como se puede comprobar a través de la descripción de la trama, la anécdota se reduce a su mínima expresión. La tensión acentuada por la esperanza de que algo importante vaya a ocurrir se mantiene a lo largo de la lectura pero se detiene al final del cuento cuando se descubre que no existe sorpresa alguna. Edwards define a la percepción esta sensación buscada con las siguientes palabras: “Eran historias donde el suspenso funcionaba al revés, como una alarma que en última instancia se revelaba sin objeto”⁸³.

Eduardo Anguita resalta la moderada frialdad que transmiten los cuentos de un joven de apenas veintiún años de edad y subraya la desolación que supone la falta de entusiasmo juvenil. Sin embargo, demuestra poseer un cierto talento inapropiadamente esbozado en estos relatos compilados y se atreve a sugerir otra modalidad narrativa:

“Escribe bien. Educadamente bien. Peinado. No se crea que este muchacho carece de condiciones literarias. Las tiene, y en alto grado. Lo que tememos es que por falta de pathos, se quede en estos fragmentos de tono menor. Y es que sus dos cuentos antologados más parecen capítulos de novela. Es nuestro desinteresado consejo. Intente la novela”⁸⁴.

Para Jorge Edwards, el hecho de introducirse en la creación de la novela o mantenerse en el cuento no habría de cambiar la inicial concepción de la literatura y del texto literario como un órgano destinado a representar los problemas que afectaban al individuo como microsistema excluyente que intentaba apartarse de las derivaciones ideológicas partidistas tan propias de las generaciones precedentes:

⁸³-Danuvio TORRES FIERRO, *Memoria Plural: Entrevista a escritores latinoamericanos*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1986, p. 133.

⁸⁴-Eduardo ANGUITA, “Jóvenes narradores chilenos”, *La Nación*, 7-11-54, en GODOY GALLARDO, op. cit., p 357.

“Nosotros, y hablo ahora de la gran mayoría de mi generación latinoamericana, buscábamos una respuesta que aceptara el lado oscuro de la creación, las obsesiones personales y fantasmales del creador, la autonomía del texto narrativo frente a los imperativos directos e inmediatos de la militancia, tratando de no desterrar a la vez el reflejo en el trabajo literario de la sociedad latinoamericana en pleno proceso de transformación. Partíamos de la aceptación de los demonios del escritor, tal como los había definido Vargas Llosa, pero esos demonios correspondían, de un modo que a la vez era inevitable y oscuro, a los demonios de la historia”⁸⁵.

Compromiso literario con el escritor y con la sociedad. En esa frase podría condensarse la estética generacional, una estética que abría sus fronteras para unirse a procesos creativos que empezaban a despuntar en el continente para demostrar una diferente visión del mundo circundante de la que se ha eliminado conscientemente el tono partidista y panfletario del autor.

En 1959 se dio a conocer la tercera entrega de un cuento del autor recogida en la segunda antología del cuento chileno recopilada por Enrique Lafourcade. En esta ocasión se presentaba el cuento “A la deriva”, que más tarde formaría parte de la colección *Gente de la ciudad*, publicada en 1961. En líneas generales, el relato suponía un mayor dominio de las técnicas narrativas expuestas en *El patio*, una mayor profundización en la realidad social del momento y una depuración del lenguaje en el que prima la descripción de personajes y ambientes. Frente a la narración objetiva de los dos cuentos de *El patio*, en “A la deriva” hay constantes insinuaciones acerca de la situación social del momento, introducidas mediante pequeños comentarios que en un principio pasan desapercibidos pero que destacan en una segunda lectura. Pequeños comentarios que hacen referencia a los peligros del tráfico, a las dificultades de encontrar trabajo, el anarquismo de las nuevas

⁸⁵ Jorge EDWARDS, *Desde la cola del dragón, Chile-España 1973-1977*, Barcelona, Dopesa, 1977, p. 158.

generaciones, la incomunicación humana a todos los niveles, la falta de educación ciudadana, etc.

La evolución que demuestra el autor en sus dos primeras aproximaciones al hecho literario tendrá su continuidad en una producción que ha sobrepasado los cincuenta años de creación. Sin embargo, como comprobaremos en los capítulos siguientes, la narrativa de Jorge Edwards, nacida a la luz de la generación del cincuenta y modificada abruptamente por los acontecimientos político-sociales vividos en Chile antes y durante la dictadura pinochetista, unida a una serie de situaciones comprometidas motivadas por el desempeño de sus funciones dentro del cuerpo diplomático chileno, posee una enorme unidad, puesto que tal como concibe el autor el hecho literario parafraseando a Roland Barthes, la creación literaria encierra una exposición temática reducida pero ampliada por las continuas variaciones.

II. Historia, memoria y ficción.

La narrativa de Jorge Edwards, tanto en su vertiente ficcional como memorialística⁸⁶, analizada al margen de las consideraciones formales impuestas por la pertenencia y posterior alejamiento de la llamada generación del cincuenta, se estructura a partir de dos nociones básicas interrelacionadas y que se comunican entre sí para dar origen a una producción literaria que se ha mantenido fiel a dos principios básicos generadores: la historia y la memoria. Ambos conceptos se estructuran en esta narrativa a modo de eje vertebrador y creador, reforzando la consideración realista e intimista de su producción literaria. De la particular concepción edwardsiana de estos géneros y su plasmación en los textos creativos deriva una reducción de la consideración genérica en sí misma, de tal manera que diferentes propuestas se entrecruzan y yuxtaponen para ofrecer una perspectiva motivada por la negación de la separación fronteriza tradicional, generando en cambio una producción cuya categorización se establece sobre el encuentro limítrofe de múltiples propuestas literarias y cuyo fin último radica en la explicitación de la coherencia interna del texto. En este capítulo establecemos la delimitación de estos conceptos partiendo de una base teórica estructurada en torno a la consideración de la historiografía, la novela histórica y el género memorialístico para introducir, a continuación, las bases poéticas sobre las que se sustenta esta narrativa. Dentro del estudio de las memorias como género literario y la memoria creadora revisamos su planteamiento práctico en las obras *Persona non grata* y *Adiós, Poeta*. Finalmente, para favorecer la comprensión interpretativa de esta narrativa, examinamos los

⁸⁶ Excluimos del presente estudio el análisis de la amplia producción cronística del autor, cultivada a lo largo de más de treinta años en diferentes semanarios, revistas y periódicos, tanto de Chile como de España y otros países de Latinoamérica. Una buena parte de esta producción ha sido recogida en los últimos años en dos volúmenes recopilatorios, *El whisky de los poetas* y *Diálogos en un tejado*. La necesidad de delimitar el campo de estudio no impide, sin embargo, la utilización recurrente de las citas y comentarios metanarrativos que el autor ha depositado en algunas de estas crónicas.

rasgos lingüísticos característicos de la producción literaria del autor, ofreciendo un glosario de términos cuyo significado se aparta de la normativa estándar del español.

II. 1. La historia y la ficción.

El estudio de los conceptos “historia” y “ficción” deriva invariablemente hacia las nociones genéricas de la novela histórica y la historiografía, delimitando las semejanzas y diferencias establecidas entre ambas sobre los presupuestos de “verdad” y “narratividad”, ligados respectivamente a la realidad contrastable de un determinado hecho demostrable empíricamente, y a la obligatoriedad de establecer una base narrativa que ordene y dé coherencia a los detalles expuestos. Desde el punto de vista de la novela histórica, su delimitación y definición presupone dos interrogantes aparentemente simplistas pero que han generado importantes enfrentamientos entre las diferentes posturas críticas: el concepto de género y el concepto de Historia. En el primer caso, el género puede ser considerado como la acumulación y reiteración de una serie de elementos comunes a una serie limitada y amplia de textos, en la que existe además una preconcepción y un horizonte de expectativas compartidas tanto por el escritor como por el lector, de tal modo que su interpretación quede enmarcada dentro de las consideraciones apriorísticas que ambas instancias posean respecto al marco y diseño de la obra literaria. El concepto de Historia, por su parte, plantea una dificultad añadida puesto que a la diferenciación primaria entre “hechos reales” y “hechos históricos”⁸⁷ se une además

⁸⁷ Desde una postura escéptica y realista, Andrés Hoyos niega la concepción subgenérica de la novela histórica y rebate las nociones de veracidad de la historia partiendo de la constatación de que la reconstrucción del pasado debe tratarse obligatoriamente como una invención puesto que resulta imposible aprehender la totalidad de lo sucedido, lo que se explicita en las continuas revisiones de los distintos periodos históricos y la imposibilidad manifiesta de establecer una versión definitiva y última. De este modo, la ficción histórica se acerca al campo de actuación de la historiografía porque en los límites de la incertidumbre, únicamente la imaginación puede recuperar la nebulosa del pasado, Andrés HOYOS, “Historia y ficción: dos paralelas que se juntan”, en Karl KOHUT (ed.), *La*

la imposibilidad para delimitar la periodización temporal que permite a un hecho histórico convertirse en materia novelable, es decir, la distancia entre el pasado reconstruido y el presente de la construcción narrativa. Siguiendo la categorización realizada por María Cristina Pons⁸⁸, la determinación de una novela histórica como tal es independiente tanto de una determinada distancia temporal como de la consideración histórica de un acontecimiento dado, puesto que debe entenderse en función de la trascendencia posterior de esos mismos acontecimientos, a raíz de un proceso de documentación discursiva realizada sobre la base de textos historiográficos o versiones orales llevadas a cabo por testigos o participantes directos o indirectos, así como en la intención con la que el escritor plantea la incorporación de estos elementos en el texto. El mero hecho de que estos acontecimientos se fundamenten en virtud de su trascendencia respecto al presente elimina la importancia de la distancia temporal del pasado representado. De modo paralelo, la reconstrucción se realiza desde las coordenadas socio-políticas del presente de la escritura y éstas condicionan la mirada establecida sobre el pasado recuperado. Celia Fernández Prieto ha analizado la consideración de las entidades históricas, tanto de personajes como de acontecimientos en su obra *Historia y novela: Poética de la novela histórica*⁸⁹, en contraste con las entidades ficcionales coexistentes en la novela histórica. Desde su punto de vista por acontecimientos históricos deben entenderse:

“aquellos cuya naturaleza ontológica no ha sido refutada por los especialistas y en los que han intervenido personas cuya existencia histórica queda

invención del pasado: la novela histórica en el marco de la posmodernidad, Madrid, Iberoamericana, 1997, pp.122-136.

⁸⁸ María Cristina PONS, *Memorias del olvido. La novela histórica de fines del siglo XX*, Madrid, Siglo veintiuno editores, 1996.

⁸⁹ Celia FERNÁNDEZ PRIETO, *Historia y novela: Poética de la novela histórica*, Pamplona, Euns, anejos de Rilce, nº 23, 1998.

atestiguada por una documentación rigurosa o al menos reconocida como tal por una mayoría de los historiadores, y por acontecimientos inventados los sucesos contados en una narración que, antológicamente hablando, no dependen de una supuesta referencialidad histórica, y en la que intervienen personajes no históricos, según la definición arriba indicada, pero cuya existencia no deja de ser afirmada por el texto”⁹⁰.

Al igual que Pons, Fernández Prieto constata que la consideración de un personaje desde un punto de vista histórico no se articula sobre la base de su constitución empírica sino sobre su presencia en un discurso histórico documentado. Por otra parte, la cuestión de la distancia temporal que permite a un acontecimiento convertirse en materia novelable ha quedado eliminada en los planteamientos teóricos de la nueva novela histórica, porque frente a la amplia distancia temporal que caracterizaba la novela tradicional, romántica y realista, la nueva novela diluye la importancia de este concepto y permite el tratamiento de realidades históricas cercanas al momento de la escritura. Este planteamiento del hecho histórico como un proceso inconcluso agiliza la multiplicidad de perspectivas y la plasmación de voces contradictorias. Por otro lado, esta cercanía provoca un mayor impacto en el lector puesto que su caudal informativo es considerablemente más amplio y emocionalmente más intenso.

Como buen ejemplo de esta novedosa incorporación de un pasado reciente, la literatura chilena de los últimos años, fuertemente marcada por los acontecimientos políticos de septiembre de 1973, ha agregado al discurso novelístico la indagación de la historia nacional, investigando en el pasado aquellos puntos de conexión con el presente. Lejos de los condicionamientos ideológicos que imponían sus presupuestos

⁹⁰ Celia FERNÁNDEZ PRIETO, op. cit., p. 181.

a la hora de la creación literaria, la narrativa chilena actual ha renovado la construcción novelesca incorporando la temática histórica:

“La ficcionalización del discurso historiográfico aparece en gran medida como un movimiento que revela y descubre el pasado desde una nueva perspectiva, relativizando las bases tradicionales, buscando claves que iluminen el propio presente. Apropiándose de la Historia silenciada, impugnando la historia oficial, inventando la historia, los textos contemporáneos optan por la senda de una narratividad cuestionadora que se sitúa por encima del conformismo de las verdades absolutas”⁹¹.

El elemento vertebrador de esta nueva literatura histórica se sitúa en la concepción significativa del propio texto como un ente autónomo, cuya veracidad se deposita dentro de los límites propios del texto, sin necesidad de configurarse como una representación de un modelo exterior. El tratamiento del material histórico divide este tipo de narraciones dentro de tres categorías temporales, en función de la época que actúa como referente. De este modo, puede hablarse de novelas cuyo objeto de análisis es el pasado inmediato, ligado a la dictadura; novelas basadas en un pasado más o menos lejano, relacionado con periodos significativos de la historia chilena; y por último, novelas en las que se establecen los vínculos entre un determinado pasado y el presente más o menos contemporáneo a la escritura⁹².

Contrariamente, desde el punto de vista del historiador, Justo Serna considera irrelevante la pretendida clasificación de las novelas históricas según el grado de acercamiento al hecho exterior referencial puesto que como literatura estas novelas parten invariablemente de la noción de ficcionalidad. A su juicio, la valoración de los materiales históricos sufre “un proceso de inevitable irrealización que se produce con

⁹¹ Fernando MORENO, “Apuntes en torno a la tematización de la historia en la narrativa chilena actual”, en Karl KOHUT y José MORALES SARAVIA (eds.), *Literatura chilena hoy: la difícil transición*, Madrid, Iberoamericana, 2002, pp. 271-278, p. 272.

⁹² Ibidem.

el artificio mismo del hecho narrativo”⁹³. En similares términos se expresa José Eliseo Valle Aparicio⁹⁴ cuando analiza el contexto histórico chileno a la luz de una serie limitada de novelas cuya referencialidad temporal se inserta en el periodo comprendido en el último tercio del siglo pasado en el país andino. A su juicio, estas novelas presuntamente referenciales no buscan el planteamiento objetivo de una realidad dada, sino que se sumergen en un magma en el que tienen cabida, en igualdad de condiciones, aspectos imaginativos y reales, reflejo tanto de la observación atenta como del sueño deformante. La unión de los hechos reales con los elementos propios de la ficción desmiente el carácter historicista de la trama. De nuevo permea en esta teoría la concepción de la coherencia interna de la obra narrativa y el pacto entre el emisor y el receptor como componentes esenciales del relato, cuyos límites quedan reducidos a ese pacto establecido, permitiendo al lector una interpretación que agilice la comprensión en mayor grado de las tensiones expuestas.

La dualidad entre la historiografía y la novela histórica, o la introducción de elementos referenciales en un determinado texto literario, plantea una reconsideración del espacio de la ficción en abierta oposición a la plasmación fidedigna de unos acontecimientos reales. La distinción entre ambas nociones encuentra sus orígenes en la poética aristotélica⁹⁵, cuando al establecer la dualidad entre la historia y la poesía en función respectivamente de la relación de aquellos hechos que han sucedido frente a los que podrían haber sucedido, el filósofo sitúa a la poesía como sinónimo de obra literaria ficcional sobre la condición

⁹³ Isabel BURDIEL y Justo SERNA, *Literatura e historia cultural o por qué los historiadores deberíamos leer novelas*, Valencia, Ediciones Episteme SL, volumen 130, 1996.

⁹⁴ José Eliseo VALLE APARICIO, *Siete novelas para una historia. El caso chileno*, Valencia, Tirant lo Blanch, 2005.

⁹⁵ José María POZUELO YVANCOS, *Poética de la ficción*, Madrid, Síntesis, 1993.

“de posibilidad y absoluta contingencia respecto a lo real, pero al mismo tiempo de libre configuración en función de la obra, en la medida en que el poeta inventa situaciones agibles –la trama de las acciones–, según una causalidad que el mismo propone”⁹⁶.

II.1.1. La nueva historia.

La interferencia de ciertos aspectos considerados literarios dentro de los estudios de historiografía ha abierto un debate en las últimas décadas para clarificar los límites de ambas disciplinas y asimilar los beneficios que su interrelación puede ofrecer tanto a la historia como a la narrativa. La discusión se remonta a la época de la aparición de una “nueva historia”, -diametralmente diferente a la historiografía tradicional definida ésta como un catálogo cronológico de acontecimientos-, que opta por un acercamiento al punto de vista interpretativo y organizativo de la narrativa⁹⁷. El análisis de las nuevas condiciones que rigen el género historiográfico propuesto por Peter Burke plantea las seis principales diferencias que separan ambas concepciones del estudio de la historia. En primer lugar la nueva historia abandona la cuasi-exclusividad de la política como generadora de la historiografía para interesarse por cualquier actividad humana, por nimia que ésta sea. En segundo lugar, la tradicional narración de acontecimientos da paso al análisis de estructuras en la nueva historia. Por otra parte, la visión jerarquizada de la historia tradicional y su tratamiento de las grandes hazañas y personajes es sustituida por una mayor individualización del estudio y por el énfasis puesto en figuras tradicionalmente irrelevantes, pero que resultan fundamentales a la hora de comprender las causas y consecuencias de los cambios sociales. En cuarto lugar, la nueva historia amplía el

⁹⁶ Alicia SARMIENTO, *Ficción y símbolo en la literatura hispanoamericana*, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, 1999, p. 34.

⁹⁷ Peter BURKE (ed.), *Formas de hacer historia*, Madrid, Alianza Universitaria, 1991, pp. 13-14.

campo de documentación y admite fuentes que le permitan rastrear asuntos que no se consignan en los documentos oficiales. A continuación, el modelo tradicional trataba de dar respuesta a preguntas generales cuya resolución dependía de múltiples factores. La nueva historia admite sus limitaciones y la pluralidad de respuestas posibles. Finalmente, la consabida objetividad de la historia tradicional ha sido sustituida por el relativismo cultural de los historiadores en el nuevo paradigma.

En el artículo “Una nueva alianza entre Historia y Novela. Historia y ficción en el pensamiento literario de fin de siglo”⁹⁸ Joan Oleza determina el nacimiento de esta nueva vertiente historiográfica a partir de la aparición de la revista parisina *Annales* en 1929, fundada por Marc Bloch y Lucien Febvre. En esta publicación comenzaron a tener cabida las nuevas perspectivas de teorización sobre el tema, en las que básicamente se eliminaban los presupuestos hasta el momento utilizados para ampliar el campo de estudio, a través, fundamentalmente, de una forma de expresión. La “nueva historia” cuestionaba las explicaciones deterministas mientras dirigía su atención hacia la originalidad de individuos y situaciones. Al mismo tiempo se favorecía la heterogeneidad del área analizada, introduciendo el estudio de las mentalidades y el imaginario colectivo en detrimento de la investigación política. De este modo comienza a desarrollarse el interés por la vida cotidiana y por la focalización de las situaciones desde un punto de vista periférico y que atañe al conjunto de la población, en abierta oposición al estudio centrífugo tradicional. Oleza señala, además, la importancia que esta nueva teoría concede a la complejidad de las circunstancias, en el “entrecruzamiento de fuerzas heterogéneas, incluso de la

⁹⁸ Joan OLEZA, “Una nueva alianza entre historia y novela. Historia y ficción en el pensamiento literario de fin de siglo”, en José ROMERA CASTILLO, Francisco GUTIÉRREZ CARBAJO y Mario GARCÍA-PAGE (eds.), *La novela histórica a finales del siglo XX*, Madrid, Visor Libros, 1996, pp. 81-97.

relevancia de los factores inconscientes”⁹⁹. Incluso las fuentes de documentación se ponen en entredicho y el documento pierde su supremacía para dejar paso a recursos redescubiertos por los investigadores, entre los que se destacan los textos literarios. Por último, cabría señalar siguiendo a Oleza que la nueva historia propone el “cese de la confianza en un modelo de historia a la vez trascendente, universal y objetiva y su progresiva sustitución por una forma de trabajar consciente de la propia relatividad, de los límites y de los intereses propios”¹⁰⁰.

Las nuevas estrategias propuestas en los *Annales* sufrieron un momentáneo enfriamiento durante el periodo dominante del estructuralismo, que retomaba el papel objetivo, descriptivo y catalogante que habría de cuestionarse de nuevo a raíz de su declive. Unido al debilitamiento del estructuralismo se aprecia en las décadas de los años ochenta y noventa un notable interés por la producción de obras destinadas hacia el consumo de un público mucho más amplio como receptor heterogéneo que puede ahora saciar su sed de información mediante la ampliación del espacio de investigación histórica, que de este modo se define:

“como un universo en incesante expansión y fragmentación, proyectándose sobre territorios hasta ahora ajenos a sus pasos, como la antropología, la vida cotidiana, los usos amorosos, la clínica, el género, la ecología o la poesía, amenazando con esta pluralidad de direcciones, con esta diversificación, una identidad considerada hasta hace tiempo bien poco incommovible”¹⁰¹.

Para el historiador chileno Claudio Rolle¹⁰² no existen prácticamente diferencias entre la narración histórica y la narración de ficción, y siguiendo a Hayden White concluye afirmando que el punto discordante entre ambas narraciones

⁹⁹ Joan OLEZA, art. cit., p. 84.

¹⁰⁰ Ibidem.,

¹⁰¹ Ibidem.

¹⁰² Claudio ROLLE, “La ficción, la conjetura y los andamiajes de la historia”, en documento de trabajo n° 2, julio de 2001, *Publicaciones electrónicas del Instituto de Historia*, Pontificia Universidad Católica, [http:// www.hist.puc.cl](http://www.hist.puc.cl).

no se encuentra en la forma sino en el contenido puesto que si bien el historiador trabaja sobre la base de hechos reales, el narrador ha de imaginarlos o inventarlos. Sin embargo esta diferenciación puede del mismo modo superarse si consideramos como White que la historia presentada en la narrativa es una reproducción mimética de la historia ocurrida en el espacio de la realidad documentable, y desde el instante en que instituye una reproducción precisa puede ser considerada como una descripción fidedigna¹⁰³.

El objetivo fundamental de Rolle en su artículo se centra en demostrar que únicamente la ficción puede aportar mecanismos de auxilio al género histórico, puesto que para rellenar los espacios vacíos que deja la documentación convencional es preciso recurrir a la imaginación para reconstruirlos. Edwards comparte la idea de incorporar detalles de procedencia literaria para aliviar la tendencia predominante a analizar el pasado como una base de datos cronológica. Utilizando como modelo el ejemplo del historiador francés Michelet, Edwards establece el paradigma de la creación basada en hechos históricos con las siguientes palabras:

“El ejemplo perfecto es Michelet. *La Historia de la Revolución Francesa* escrita por Michelet se lee como si fuera una novela, está escrita como si fuera una novela. Hay un texto muy inteligente de Roland Barthes, que se llama precisamente El discurso de la Historia, que es una explicación de cómo el lenguaje del historiador creativo y el lenguaje del novelista son lenguajes equivalentes”¹⁰⁴.

El carácter ficcionalizado del estudio llevado a cabo por Michelet se proyecta como la motivación primera a la hora de abordar la incorporación de la historia a la novela. Claudio Rolle cita al escritor francés como ejemplo de originalidad en el tratamiento de los datos investigados, proveniente ésta de la utilización de los

¹⁰³ Hayden WHITE, *El contenido de la forma*, Paidós, Barcelona, 1987.

¹⁰⁴ MATAMORO, op. cit., p. 94.

sentimientos individuales y colectivos para crear una cadena de conexión entre el pasado y el presente.

Más significativa resulta la concepción de la narrativa de la historia propuesta por Hayden White. Al considerar los datos históricos como una masa desordenada que el investigador debe jerarquizar cronológicamente, White justifica la capacidad narrativa de la historia en tanto existe un principio seguido por un desarrollo y un desenlace creados por el historiador, a la manera de una trama narrativa ordenada por secuencias sucesivas.¹⁰⁵

Continuando este razonamiento, White identifica la ficción con el relato histórico porque tanto la historia como la ficción narrativa se valen de un discurso simbólico que no se limita a la mera reproducción informativa, sino que proyecta la construcción de imágenes que representan la realidad, convirtiéndose en una suerte de alegoría.

Este panorama introductorio de la nueva historia permite establecer una serie de conexiones con la llamada “nueva novela histórica”, partiendo, según hemos señalado anteriormente de los conceptos de “verdad” y “narratividad” según los cuales ambas formas comparten tanto los métodos de investigación y apropiación de pruebas, como las técnicas que determinan la creación de un relato narrativo.

¹⁰⁵ En similares términos se expresa Edwards al considerar tangencialmente la tarea del historiador basándose en los textos históricos producidos por el investigador chileno Pereira Salas. Vid. Jorge EDWARDS, “Mito, historia y novela”, revista *Hoy*, Santiago, 7 al 13 de mayo de 1980: “en buenas cuentas, uno puede sostener, al menos con la validez de una metáfora, que el historiador, al introducir un sentido en medio de la anarquía de los hechos del pasado, los inventa (...). La relectura moderna de la historia nos permite vislumbrar una paradoja sorprendente. El historiador se concentra y se complace en el llamado “efecto de realidad”. Ofrece la seguridad de que lo que narra ha ocurrido efectivamente, y esta sensación es uno de los recursos literarios más seductores para el lector (...). Pero esto no implica que el historiador carezca de libertad para seleccionar sus materiales y para utilizar la estrategia narrativa que más le acomode. Al tocar este problema, Roland Barthes cita a Nietzsche, que afirmaba: “No existen hechos en sí. Siempre hay que comenzar por introducir un sentido para que pueda haber un hecho””.

II. 1. 2. La nueva novela histórica.

Bajo la calificación “nueva novela histórica” se designa en la literatura hispanoamericana el auge de este género durante las últimas décadas y que ha llevado a la mayor parte de los más refutados narradores latinoamericanos a su práctica. El primero en utilizar el término fue el crítico uruguayo Ángel Rama, quien en 1981 establecía un contraste respecto a la novela histórica tradicional de herencia romántica. La acuñación definitiva del concepto se debe, sin embargo, a la acción teórico-crítica de Seymour Menton, cuyo ensayo *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*¹⁰⁶ se ha convertido en una obra de consulta fundamental para los estudiosos del tema.

Para Menton, en un sentido amplio, toda novela es histórica porque captura una atmósfera social en la que intervienen unos personajes y que reproduce un universo más o menos reconocible. En sentido estricto, por novela histórica debe considerarse, a su juicio, aquella que relata unos sucesos de carácter histórico que no pertenecen a la temporización contemporánea del autor¹⁰⁷.

Para desarrollar el análisis de la nueva novela histórica en Latinoamérica, Menton introduce inicialmente un breve estudio diacrónico del género en el subcontinente, elaborando una clasificación de las principales características definitorias de cada uno de los sucesivos periodos literarios. De este modo, la novela histórica romántica se debe a las peculiaridades propias del periodo que la condensa, y a su actitud esencialmente destinada a la diversión y el entretenimiento de las escasas masas lectoras, mediante la introducción de episodios de rivalidad entre héroes angelicales y enemigos diabólicos, se une la necesidad de

¹⁰⁶ Seymour MENTON, *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

¹⁰⁷ Siguiendo a Anderson Imbert, Menton considera que debe existir una distancia temporal suficientemente amplia, incluso de dos generaciones, entre la realidad histórica de los acontecimientos relatados y su textualización.

“contribuir a la creación de la esencia nacional, familiarizando a sus lectores con los personajes y los sucesos del pasado; y a respaldar la causa política de los liberales contra los conservadores, quienes se identificaban con las instituciones políticas, económicas y religiosas del periodo colonial”¹⁰⁸.

Por su parte, durante el periodo modernista (1882-1915) la novela histórica no continuó esa batalla política, sino que buscó alternativas al realismo costumbristas, al naturalismo positivista y al materialismo burgués, a través de un escapismo evocador condensado en la re-creación de ciertas etapas históricas. En la etapa criollista (1915-1945) se retoma el tema de la identidad nacional pero haciendo hincapié en los problemas sociales contemporáneos, como civilización y barbarie, la explotación socio-económica y el racismo. Durante este periodo, las novelas históricas son escasas y en ellas el ambiente recreado funciona como escenario para los protagonistas de la ficción.

Entre las causas del éxito y proliferación de la nueva novela histórica cabe destacarse, desde el punto de vista de Menton, la proximidad de la celebración del Quinto Centenario del descubrimiento y la necesidad de cambiar la imperante y triunfante perspectiva europea del tema¹⁰⁹. Otro de los factores sociológicos que han contribuido a su masiva producción se encuentra en el deterioro político del continente entre las décadas de los años setenta y noventa¹¹⁰. Desde una perspectiva literaria, el relanzamiento del género guarda relación con el redescubrimiento de la literatura colonial y el acercamiento a la historiografía y su documentación.

¹⁰⁸ MENTON, op. cit., p. 36.

¹⁰⁹ El tema del descubrimiento observado desde una perspectiva americana que pretende destruir la versión oficial europea se expresa mediante la utilización paródica, anacrónica y burlesca tanto del tema como de los personajes. De hecho, éste es uno de los motivos principales de la nueva corriente estética de la novela histórica.

¹¹⁰ Fernando Ainsa considera que es común a muchos pueblos latinoamericanos el revisionismo histórico y la vuelta a los orígenes fundacionales tras una etapa política dictatorial. Con este movimiento de inversión interiorizada hacia la historia nacional se pretende reconstruir el proceso evolutivo del país y reinterpretar el presente desde unas coordenadas que no lo limitan y encierran en sí mismo. Fernando AINSA, “Invención literaria y reconstrucción histórica en la nueva narrativa latinoamericana”, en KOHUT, *La invención del pasado: la novela histórica en el marco de la posmodernidad*, ed. cit., pp. 111-121.

La nueva novela histórica es deudora, en opinión de Menton, de la novelística de Alejo Carpentier y de los tratamientos teórico-prácticos de Jorge Luis Borges, Carlos Fuentes y Augusto Roa Bastos, entre otros. Su categorización depende de seis puntos esenciales que se repiten con cierta recurrencia a lo largo de la literatura del continente pero que no aparecen necesariamente en todas y cada una de las novelas clasificadas dentro de este paradigma:

1. La subordinación de la reproducción mimética de un periodo histórico a la presentación de ideas filosóficas universales difundidas en los cuentos de Borges: imposibilidad de conocer la verdad histórica o real, el carácter cíclico e imprevisible de la historia.
2. La distorsión de la historia mediante omisiones, exageraciones y anacronismos.
3. Ficcionalización de personajes históricos.
4. Metaficción o explicitación de los detalles que conducen al proceso mismo de la creación y que promueven la eliminación de las fronteras entre la ficción y la realidad.
5. Intertextualidad, alusiones a otras obras literarias o documentalistas, así como el uso de personajes provenientes de fuentes literarias ajenas.
6. Incorporación de los elementos bajtinianos que rigen el discurso: dialogismo, parodia, carnavalización y heteroglosia.

En este novedoso acercamiento al género se rechazan los principios estructurales de la antigua escuela, ofreciendo, por oposición, un discurso más científico y paródico al mismo tiempo. La nueva novela histórica refuta el elemento idealista de la tradición romántica ligado a la creación de fuentes mitológicas que expliquen el origen de los diferentes estados, la utilización de personajes ficticios

observados desde posturas morales maniqueas y dentro de un contexto histórico utilizado como escenario. Por el contrario, la nueva novela propone un acercamiento exhaustivo a las fuentes documentales, que le permite introducir personajes protagónicos que encarnan la representación de figuras destacadas de la historia nacional, humanizadas ahora en su ambigüedad existencial y reconocidas por los lectores, estableciendo además un análisis crítico respecto a los hechos planteados, todo ello sobre un lenguaje fundamentado en “la paradoja, la ironía, la impugnación, la alteridad, la simultaneidad y el anacronismo”¹¹¹. Valeria Grinberg participa de esta diferenciación entre dos estilos de novela histórica partiendo de la metodología empleada y el cuestionamiento de la ciencia historiográfica:

“Mientras la novela histórica surgió en una época, el siglo XIX, en el cual la historia como ciencia desarrolló una metodología de trabajo “científica” según las normas del positivismo, que garantizaba el acceso al conocimiento histórico por medio de la objetividad y que creía firmemente en la noción de progreso, la novela histórica de las últimas décadas participa en una discusión sobre la función de la ciencia histórica, cuestiona la posibilidad del conocimiento histórico y contribuye a redefinir objetivos, metodologías y lenguaje de la historiografía”¹¹².

La nueva novela histórica actualiza dos de los principales planteamientos literarios introducidos por la renovación narrativa de los años sesenta y setenta: la representación de una realidad múltiple y el uso de técnicas que destacan el proceso creativo. Para conseguir estos dos objetivos, la nueva novela explora la dimensión mítica de un tiempo y un espacio determinado, juega con la relación establecida entre la realidad y la ficción, promueve la innovación de procedimientos literarios que

¹¹¹ Marco Aurelio LARIOS, “Espejo de dos rostros. Modernidad y postmodernidad en el tratamiento de la historia”, en KOHUT, *La invención del pasado: la novela histórica en el marco de la posmodernidad*, ed. cit., pp. 130-136, p. 135.

¹¹² Valeria GRINBERG, “La novela histórica a finales del siglo XX y las nuevas corrientes historiográficas”, p. 3, *Quinto Congreso Centroamericano de Historia*, en <http://www.wooster.edu/itsmo/articulos/realidad/html>.

amplían la nómina de perspectivas e introducen diversos discursos que coexisten de modo natural, mientras emplean dislocaciones temporales por yuxtaposición o entrecruzamiento y concede una especial importancia, como hemos señalado anteriormente, a la parodia, la ironía y lo burlesco¹¹³.

La distorsión de los materiales históricos es, a juicio de Fernández Prieto, una de las claves reformadoras del género respecto al modelo tradicional. Frente al respeto con el que operaba la novela histórica clásica, donde los vacíos limitadores que los documentos oficiales dejaban a su paso eran completados con aportes imaginativos e inventados que en ningún caso contradecían el aporte de las versiones oficiales, la nueva novela histórica altera provocadora y conscientemente tanto las sucesivas interpretaciones de los acontecimientos como las características de los personajes históricos en cuestión¹¹⁴. La distorsión de los materiales documentales puede manifestarse mediante la introducción de propuestas alternativas y apócrifas¹¹⁵, la intertextualidad que remite implícita o explícitamente a otros discursos registrados y la ruptura del modelo lineal de la historiografía a través del anacronismo.

Por lo que respecta al concepto de metaficción, Santiago Juan-Navarro¹¹⁶ expone siguiendo a Linda Hutcheon¹¹⁷ que la postmodernidad ha dotado a la novela histórica de una estrategia dual e híbrida producida a lo largo de las tres últimas décadas tanto en el norte como en el sur del continente americano. La nueva novela

¹¹³ María Cristina PONS, op. cit., p. 106.

¹¹⁴ FERNÁNDEZ PRIETO, *Historia y novela*, ed. cit., p. 154.

¹¹⁵ Niall BINNS en su artículo "La novela histórica hispanoamericana en el debate postmoderno", en ROMERA CASTILLO, GUTIÉRREZ CARBAJO y GARCÍA-PAGE (eds), op. cit., pp. 159-165, (p. 160), considera que ésta es esencialmente "revisionista, tanto en su interpretación y desmitificación de los contenidos habituales, como en su revisión de las convenciones de la novela histórica tradicional. Al romper con las formas tradicionales, destaca el mismo acto de transgresión, empleando tres contra-estrategias: a) la escritura de una historia apócrifa, que viole la historia oficial (historia de los vencedores y los hombres), no sólo complementándola mediante el relleno de sus zonas oscuras (al escribir la historia de los vencidos y las mujeres), sino desplazándola y contradiciéndola totalmente; b) el uso de anacronismos creativos; y c) la integración de lo histórico y lo fantástico".

¹¹⁶ Santiago JUAN-NAVARRO, *La metaficción historiográfica en el contexto de la teoría postmodernista*, Valencia, Ediciones Episteme, SL, vol.196-197, 1998.

¹¹⁷ Linda HUTCHEON, *Narcissistic narrative: The metafictional paradox*, Nueva York, Methuen, 1984.

establece una bifurcación constante entre la autoconciencia narrativa, definida como metaficción historiográfica por Hutcheon, y la reflexión historiográfica. A partir de esta dualidad, la obra narrativa se ve envuelta en un mecanismo de inmersión según el cual se recrea en la explicitación de sus componentes constructivos, en la reflexión sobre sí misma y sobre el proceso de producción y recepción del texto. Esta caracterización genera la ilusión de autonomía de la obra literaria, como categoría exclusivamente ficcional y lingüística. De igual manera, la inmersión narcisista es paralela a una fuerza centrífuga que conecta el texto con una contextualización exterior, ligada a acontecimientos históricos que difuminan la falacia de la autonomía discursiva. Para Hutcheon esta tensión entre la reflexión y la referencialidad no debe considerarse, como señala Juan-Navarro, exclusiva del fenómeno postmodernista, puesto que su principal valedor se hallaba en los inicios mismos de la novela moderna, en el juego de autoridades creativas de *El Quijote*. A su juicio, sin embargo, son la ironía, la parodia y el distanciamiento, presentes en la novelística contemporánea, los elementos que provienen directamente de la visión postmoderna de la literatura y el arte:

“Las nuevas formas de la narrativa histórica son el resultado del revisionismo dominante en el pensamiento contemporáneo. Dicho revisionismo debe entenderse en relación con las paradojas más flagrantes con que se enfrenta el postmodernismo literario en el ámbito interamericano: la tensión entre autorreferencialidad y reflexión histórica, entre escepticismo epistemológico y compromiso ético, entre autonomía artística y solidaridad política”¹¹⁸.

La nueva novela expone una reflexión sobre la objetividad de los discursos documentales que se utilizan como material para la ficción, rechazando la noción tradicional de “verdad” intrínseca a estos textos. Los narradores de estas novelas

¹¹⁸ JUAN-NAVARRO, op. cit., p. 27.

desmontan este presupuesto admitiendo que el proceso de producción de estos materiales unido a los condicionantes sociológicos e ideológicos de los compiladores altera la naturaleza de los hechos mismos al dotarlos de una jerarquización desarrollada sobre la base de un discurso narrativo al que se ha añadido una conexión no existente en la realidad de los hechos¹¹⁹. De este modo se impone para el narrador la necesidad de cuestionar la presunta fiabilidad de los textos e interpretarlos críticamente¹²⁰.

II. 1. 3. La concepción de la historia en la narrativa de Jorge Edwards.

Sobre la base de estos presupuestos teóricos en torno a la consideración de la nueva novela histórica cabe plantearse el papel que la historia juega en la narrativa ficcional de Jorge Edwards así como los mecanismos de incorporación de una serie de acontecimientos, reales y documentados, en una novelística caracterizada por la plasmación constante y reiterada de los elementos históricos que han definido el devenir nacional del país hasta la ruptura definitiva de las tradicionales normas de convivencia pacífica producida en septiembre de 1973.

Partiendo del análisis de la aparente y endémica crisis que la novela sufre desde finales del siglo XIX, tras el descrédito generalizado de la tradición del realismo histórico, Edwards concluye que la nueva novela histórica, subgénero

¹¹⁹ FERNÁNDEZ PRIETO, *Historia y novela*, ed. cit., p. 160.

¹²⁰ Desde unos presupuestos similares explica Tomás Eloy Martínez la veracidad histórica de la narrativa latinoamericana y su capacidad para establecer planteamientos históricos partiendo de una consideración creativa de los documentos oficiales, cuyo proceso productor se rige por entidades narrativas paralelas a las utilizadas por la ficción. Vid. Tomás Eloy MARTÍNEZ, *Mito, historia y ficción en América Latina*, Washington D.C., Centro Cultural del Banco Interamericano de Desarrollo, n° 32, Mayo 1992, p. 6: "A partir de ese doble cuestionamiento del valor de los documentos, se impone la siguiente pregunta: Si los archivos han sido contruidos por las minorías letradas y por el poder político al servicio de su propia versión de la historia y si la historia es un "libro de ensiempos" que escamotea, oculta y ficcionaliza la realidad, ¿con qué argumentos negar a la novela, que es una forma no encubierta de ficción, su derecho a proponer también una versión propia de la verdad histórica? ¿Cómo no pensar que, por el camino de la ficción, de la mentira que osa decir su nombre, la historia podría ser contada de un modo menos verdadero o, al menos, tan verdadero como el de los documentos?"

pujante en las diferentes literaturas occidentales, se debe al proceso evolutivo del género novelesco durante el siglo pasado. La dualidad entre la llamada “novela textual”, -aquella en la que priman los elementos técnicos y lingüísticos del texto, dejando atrás la prioritaria referencialidad y fidelidad a las realidades exteriores al lenguaje-, y la “novela referencial”, -que representaba los conflictos de una sociedad determinada en función de una ideología crítica-, unida al auge de la llamada “non fiction novel” norteamericana como variante de la narrativa testimonial, ha preparado el terreno para una nueva aproximación a la realidad histórica en unas novelas que pretenden fundir los principales componentes de estas tres propuestas narrativas. La literatura latinoamericana ha presenciado durante las tres últimas décadas un apogeo del subgénero histórico mediante la incorporación de las técnicas de la novela textual a un discurso fundamentado sobre la base de acontecimientos históricos contrastados:

“La tarea del momento para la crítica sería, quizás, determinar en qué medida las ideas sobre la novela textual, sobre la autonomía del lenguaje, han permitido la aparición de una novela histórica enteramente diferente, donde, por ejemplo, el novelista penetra por medio de las palabras en la intimidad de sus héroes o sus antihéroes, imaginando el trasfondo inconsciente de la crueldad del doctor Francia, o el monólogo interior de Kyats poco antes de morir, o los hipotéticos amores de Cristóbal Colón con la Reina Isabel”¹²¹.

La Historia, caracterizada con letras mayúsculas, se estructura en la narrativa de Edwards de una manera paralela a la historia privada o menuda, es decir, la que forma parte de la experiencia personal o ajena de autor, articulada sobre los mecanismos de la memoria. La literatura surge en Edwards a partir de una lucha interior experimentada durante su etapa de adolescente escolar, mediante la cual el flujo poético se debatía entre la reproducción mimética de los textos líricos

¹²¹ Jorge EDWARDS, “La recuperación de la historia”, *Mensaje*, n° 287, Santiago de Chile, marzo-abril de 1980.

estudiados en el colegio ignaciano de Santiago y la plasmación de la memoria privada o testimoniada en breves textos escritos en prosa cuya atmósfera simbólica e impresionista le permitía expresar el tono poético exento de su producción versificada. Una vez alcanzada, la voz personalizada reproducía, recreaba e inventaba el pequeño universo circundante del escritor. La historia de Chile se interioriza dentro de esos recuerdos personales hasta el punto de que se hace inseparable de la experiencia vital misma, toda vez que “a través de esos relatos que yo escuchaba aparecían fragmentos del pasado chileno, historias de crisis, de terremotos, de cataclismos, de la guerra civil de 1981, o incluso de la guerra del Pacífico”¹²². De este modo, la memoria personal y la historia nacional se estructuran como los ejes vertebradores de la creación literaria, establecidos a modo de punto de partida, sobre los que se desarrollan episodios ficcionales, fruto de la manipulación de esos datos procedentes de la realidad.

El estudio de la narrativa de Jorge Edwards no puede en ningún caso, como veremos en el capítulo tercero del presente estudio, desligarse del análisis de los acontecimientos históricos que han generado el peculiar desarrollo chileno, puesto que la conexión con estos episodios y la referencialidad es explícita en todas sus novelas. Hasta tal punto historia y ficción están interrelacionadas en su producción narrativa que esta unión afecta incluso a la lectura y la completa interpretación de lo narrado, resultando en algunos casos especialmente críptico para un lector poco familiarizado con la historia contemporánea del país. A excepción de la primera novela, *El peso de la noche*, publicada en 1964, y de la mayor parte de los cuentos, la totalidad de la creación restante se apoya en un período documentado del devenir histórico chileno, que fluctúa entre los últimos tiempos de la colonia y la última

¹²² Jorge EDWARDS, “Literatura y enseñanza”, en José Ángel URIARTE, *Nuevo discurso de las letras, Jornadas de lengua y literatura*, Universidad de Deusto, 1992, pp. 11-22, p. 15.

década del siglo pasado. Como característica distintiva del estilo edwardsiano se encuentra la conexión establecida entre la dictadura pinochetista y las demás etapas históricas nacionales, de tal modo que ésta se erige como el centro de un círculo que proyecta sus radios controladores y al mismo tiempo se refleja en cada una de aquellas etapas, porque en éstas se encuentra el germen que habría de desarrollarse durante el gobierno que prosiguió al golpe militar de 1973¹²³. Edwards ha admitido en numerosas ocasiones el cambio literario autoimpuesto a partir de la radicalización de la militarización del país, que habría de censurar todo aquel tema que se escapase de la traumática situación vivida en todos los aspectos de la vida chilena. Por ello y para exorcizar los fantasmas mediante la búsqueda de una explicación globalizadora de lo sucedido, el escritor se ha visto obligado a analizar la reciente historia chilena para esclarecer las causas que determinaron la polarización de fuerzas antagónicas que derrocó al gobierno de la Unidad Popular.

Desde nuestro punto de vista, la narrativa de Jorge Edwards aborda el tema de la historia en sus novelas desde dos perspectivas básicas, diferenciadas en función de la significación y espacio de predominio de los acontecimientos históricos. En la primera categoría, aquella que utiliza estos acontecimientos como marco referencial sobre el que se establece una trama enteramente ficcional, se concentra la mayor parte de la narrativa edwardsiana, desde *Los convidados de piedra* hasta *El origen del mundo*, si bien debe tomarse en consideración el hecho de que no resulta enteramente proporcional el uso de estos elementos históricos en cada una de las novelas indicadas, así como la intención del narrador al utilizar el marco

¹²³ Edwards considera que la revisión de los diferentes periodos históricos chilenos y su relación con la pérdida del poder constitucional que representaba la dictadura es un ejercicio de salud mental y nacional sobre el que debe articularse toda posible transición. Véase Jorge EDWARDS, "El pretérito imperfecto", en *El whisky de los poetas*, Madrid, Alfaguara, 1997, p. 74: "Tenemos que rescatar y poner en evidencia los pasados, por difícil que sea. Tenemos que saber, por ejemplo cuáles fueron los méritos concretos y las debilidades de nuestra democracia pretérita. No convertirla en un mito, sino en un punto de referencia y en una base para una alternativa de futuro que sea razonable, posible".

contextualizador dado. En el segundo caso, determinado por la presencia constante de un periodo histórico establecido y basado en una investigación previa sobre el que se entremezclan aspectos reales y ficticios, se encuentra la novela *El sueño de la historia*, y tangencialmente *El inútil de la familia*, novela limítrofe entre la revisión histórica de un mito y la ficción de las memorias.

Para la primera categoría tomaremos como modelo el caso de la novela *Los convidados de piedra* porque en ella se conjugan los principales esquemas continuados en la narrativa posterior. En cierto sentido, esta novela podría considerarse dentro del subgénero histórico si nos atenemos a la clasificación tripartita del mismo expuesta por Joseph W. Turner¹²⁴ y criticada por Fernández Prieto. Según el teórico podrían diferenciarse tres tipos de novelas históricas en función de un criterio meramente interpretativo, a partir del pacto establecido con el lector implícito cuyas expectativas aumentan en virtud de la polarización instituida entre la novela histórica que inventa el pasado, la novela que lo disfraza y la que lo recrea. Desde estos planteamientos, la novela *Los convidados de piedra* formaría parte de la categoría de las novelas que disfrazan el pasado, aquellas que no

“incluye(n) ninguna marca temática ni formal que la conecte con la historia, y sus convenciones son las de la novela realista. Su carácter de historia viene de que lo representado en el texto es un disfraz bajo el que se habla de referentes históricos concretos que el lector es llamado a identificar”¹²⁵.

Partiendo de una noción unificadora tanto la historia como la ficción se originan en torno a un presupuesto básico, la reconstrucción y organización de una determinada realidad mediante un discurso inteligible. En este sentido, Fernando Ainsa considera que la única matización que se extrae de este planteamiento se

¹²⁴ Joseph W. TURNER, “The kind of historical fiction: An essay in definition and methodology”, *Genre*, XII-3, 1979, pp. 333-355.

¹²⁵ FERNÁNDEZ PRIETO, *Historia y novela*, ed. cit., p. 179.

deposita en la interpretación del lector y el compromiso que éste establece con los hechos narrados, de tal modo que ante el discurso histórico propondrá un pacto en lo referente a la verdad y ante el ficcional un pacto relacionado con la verosimilitud de la trama¹²⁶. A su juicio, la literatura, con su carácter fundacional, es la depositaria de la tradición histórica de un determinado pueblo, porque sobre la base de sus producciones esenciales se estructura el paradigma de una identidad nacional. Desde esta perspectiva, la ficción literaria de autores como Ciro Alegría, Augusto Roa Bastos o Miguel Ángel Asturias se ha consolidado como un referente histórico frente a las sucesivas versiones oficiales, explorando un universo sociológico paralelo y más auténtico que el aparentemente objetivo. Edwards participa de esta visión balzaquiana de la literatura narrativa como máxima expresión de la realidad de una sociedad determinada, de tal modo que la lectura de estos textos produce un efecto de conocimiento mucho mayor de esa realidad que la que puede ofrecer el estudio historiográfico, porque viene determinada además por la incorporación de detalles nimios que generalmente se escapan de este tipo de estudios. Como admirador de Balzac, Edwards incorpora el concepto de “historiador privado de las naciones: el hombre que reconstruye, utilizando andamios verbales, la vida secreta, afectiva, artística, social, económica, de una sociedad en una época determinada”¹²⁷. Siguiendo a Ainsa, en el caso de la novela histórica, esta función esclarecedora es significativamente mayor puesto que se origina en torno a un episodio referencial contrastable y documentado. En oposición a la presunta imagen reductora de los textos ensayísticos e históricos, la literatura presenta un discurso en el que tienen cabida elementos disociantes, polivalentes y ambiguos, determinados por el principio de “convención de ficcionalidad” propia de la creación literaria, según la cual, aún

¹²⁶ Fernando AINSA, art. cit, en KOHUT, *La invención del pasado: la novela histórica en el marco de la posmodernidad*, ed.cit.

¹²⁷ Jorge EDWARDS, “La mala memoria”, *El whisky de los poetas*, ed.cit., p. 61.

partiendo de elementos objetivos, su meta final está constituida sobre la presunción de credibilidad¹²⁸. Para ello, el escritor de novelas históricas enfrenta dos posibles intenciones en el momento de subjetivizar los elementos históricos: la intención introspectiva y la realista-testimonial. A la primera le corresponde un discurso basado en la interiorización de los personajes propuestos y se caracteriza por la libertad enunciativa, a la hora de elaborar una perspectiva variada y múltiple o distorsionada por la subjetividad de la voz focalizadora. En el segundo caso, la apariencia de objetividad se constituye como un elemento clave, reproduciendo de modo fidedigno unos determinados acontecimientos.

Bajo una consideración como ésta, basada en criterios interpretativos depositados no en el proceso escritural sino en la lectura del texto, podríamos calificar la novela *Los convidados de piedra* como una novela histórica. Sin embargo, creemos que la interpretación de los elementos históricos debe partir de nociones estructurales. La introducción tangencial de personajes históricos en *Los convidados de piedra*, por ejemplo, responde a una estrategia de la llamada novela realista que permite configurar el relato de unos acontecimientos ficticios sobre la órbita de una estructura histórica que los sostiene y enmarca. La aparición ficcionalizada y paródica del presidente Ramón Barros Luco en la novela, delimitando su carácter corrupto en función de un episodio en el que trata de convencer a Teobaldo Restrepo de que se incorpore a su gabinete presidencial como ministro de economía, o su temperamento clasista mediante una anécdota surgida a raíz de la compra de un billete de tren, se justificaría a partir de la consideración barthesiana de la autenticidad de estos personajes históricos dentro de la novela realista:

¹²⁸ Fernando AINSA, art. cit, en KOHUT, *La invención del pasado: la novela histórica en el marco de la posmodernidad*, ed.cit., p. 117.

“porque si el personaje histórico adquiriera su importancia real, el discurso se vería obligado a dotarlo de una contingencia que, paradójicamente, lo desrealizaría (...) habría que hacerlos hablar y se desenmascararían como impostores. Por el contrario, si sólo aparecen mezclados con sus vecinos ficticios (...) su modestia (...) pone en pie de igualdad a la novela y a la historia”¹²⁹.

La historia se establece en la novela como un marco referencial que justifica, ampara y da congruencia a una serie de episodios inventados que no podrían entenderse fuera de ese contexto, y a una serie de personajes verosímiles cuya conducta deviene directamente de una personal toma de conciencia respecto a los sucesos sociopolíticos y económicos que definen y encuadran su existencia. El marco histórico funciona además como desencadenante de la acción en *Los convidados de piedra*, porque en ella se analizan los parámetros sociológicos e ideológicos que llevaron a personas procedentes de la burguesía a abdicar de sus principios y entrar en contacto con la revolución¹³⁰. En las restantes novelas, el peso de la historia es igualmente importante pero su papel no se estructura sobre una base generadora de acción, puesto que ésta se desencadena por una serie de motivos ligados a los sentimientos humanos, ya sean los celos, la voluntad de independencia, el espíritu artístico o el exilio. Al mismo tiempo, en la novela *Los convidados de piedra*, la referencialidad histórica actúa de manera organizativa para focalizar la interpretación contextualizadora de una serie de circunstancias y acontecimientos relatados por los sucesivos y alternantes narradores. El fluido de la conversación y el hecho de que los

¹²⁹ Roland BARTHES, *S/Z*, Madrid, Siglo Veintiuno, 1970, p. 85.

¹³⁰ Respecto a la importancia que los acontecimientos políticos tienen en la narrativa del escritor chileno, véase Blanca VALDEZ, “Jorge Edwards. Los fantasmas escondidos en el ropero siempre vuelven”, *Opera Mundi*, nº 4, México, septiembre 2000: “Nunca he asumido la literatura como una tarea política, pero en mi trabajo literario me resulta imposible ignorar a la política, sobre todo si uno proviene de un país turbulento y con grandes conflictos sociales, como es el caso de Chile. Toda la gran literatura del mundo surge de la conciencia política, un caso claro es Hamlet y las obras trágicas de Shakespeare. Pero quien piense que con la literatura se puede influir en la política es un verdadero ingenuo. La literatura es necesaria porque otorga a las personas una visión más madura de su entorno, pero esta conciencia se produce a largo plazo. Con una novela, hay que ser claros, no se va a ganar una elección o un gobierno”.

episodios sean sobradamente conocidos por los narradores sitúan al lector en una posición de inferioridad que se subsana con las continuas referencias temporales que conectan una anécdota a una determinada fecha histórica. La transformación deliberada de la ficción en materia histórica, mediante la transmutación de personajes en cronistas, convierte a éstos en una serie de historiadores ocultos que plantean la decadencia de un país representado en una clase social cuyo esplendor inicial deviene en tonos sombríos¹³¹.

La culminación propicia para esta interrelación continua entre ficción e historia se presenta en una novela histórica, *El sueño de la historia*, que por primera vez investiga el pasado para utilizarlo explícitamente como fin y como vehículo de acompañamiento al mismo tiempo. En línea con su talante escéptico y aglutinador, Jorge Edwards rechaza la categorización del relato como una novela histórica, argumentación que no deriva de un punto de vista temático sino que viene determinada por la incapacidad del narrador para asegurar la veracidad de lo investigado, a la luz de las amplias lagunas que va dejando a su paso:

“Tengo mis dudas, porque es la novela de un narrador aficionado y seducido por la historia, que empieza a descubrir una trama, pero que no conoce totalmente el periodo que está descubriendo. Como hay grandes vacíos en lo que cuenta, opta por aventurar que las cosas fueron así o sucedieron de esa manera. Mi narrador es un ser dubitativo, conjetural y quizás en ello radique su modernidad, como algunas personas me han dicho”¹³².

Partiendo de esta consideración, el espacio de la novela histórica quedaría reducido a las intenciones y la profesionalidad del narrador, de manera tal que se

¹³¹ J.J. ARMAS MARCELO, “Jorge Edwards: las críticas a la revolución no son oportunas”, entrevista, *El País*, Madrid, domingo 23 de abril de 1978.

¹³² VALDEZ, art.cit., *Opera Mundi*, n° 4, 2000.

anularía la participación creativa del autor en el desarrollo de la trama¹³³. La novela podría considerarse como la puesta en práctica de una teoría que considera el estudio de la historiografía como un género limítrofe con la narrativa y que debe a ésta su capacidad organizativa del discurso. En realidad, la lectura del texto transparenta el proceso de adquisición del material historiográfico, la investigación de una materia informe cuya significación proviene de las continuas hipótesis planteadas por el Narrador-documentalista. La deliberada eliminación de la estructura definitiva de una acción que transcurre en un pasado contrastable permite al autor una absoluta libertad de movimientos y la posibilidad de emitir juicios de valor, depositados en la persona del investigador. El Narrador, como categoría especialmente diseñada para estructurar el pasado colonial chileno bajo la perspectiva de un arquitecto italiano, expresa su definición última del trabajo realizado cuando desarrolla una teorización sobre el hecho creativo en sí mismo y sobre la categorización de la obra narrativa de base histórico-sociológica como único método para salvaguardar la memoria, y con ella la identidad y el conocimiento:

“Y se plantea, entonces, el Narrador, una pregunta un poco más compleja: ¿no será que la voz narrativa, para existir, para salir de la nada, necesita cierta dosis de optimismo, de algún principio de esperanza? Empezaríamos a comprender, en esta forma, al acercarnos a los acordes finales, su función en la historia, o si ustedes prefieren, si así les acomoda, en el texto. Él, desde su mesa del repostero, desde su puesto de observación frente a la plaza sumida en la oscuridad, sería la condición de

¹³³ El escritor chileno ha insinuado en otros foros que la novela puede considerarse dentro del género histórico puesto que se trata de la recreación de unos datos históricos contrastables. A su juicio, el hecho de que tanto el personaje central como su vida privada no sean conocidos por el gran público dota de una enorme libertad al autor, ya que no tiene que traicionar las potenciales expectativas de los lectores, de tal manera que la historia y la ficción se mezclan finalmente con amplias garantías. Véase al respecto el coloquio en torno a la relación entre la historia y la ficción en la narrativa edwardsiana en Blas MATAMORO, op. cit.

la Historia. Sin él, sin su voz, todo regresaría a la incoherencia, al caos primigenio. A la ceniza” (p.357)¹³⁴.

Con estas palabras se especifica plenamente el significado del título de la novela. *El sueño de la historia* es el rescate novelado y deducido de unos datos que debido al paso del tiempo han quedado borrosos y difusos. La labor de todo recopilador es, pues, la que tiende hacia esa recuperación de las tinieblas y a su consiguiente creación, de ahí la consideración del Narrador como “condición de la Historia” como entidad interpretativa necesaria que transmita y dé existencia a unos acontecimientos y datos desordenados que sin su presencia activa carecerían de toda relevancia y significación:

“La concepción tradicional de la historia y de la novela ha pretendido que el historiador está sometido a sus materiales, determinado por los hechos, en tanto que el novelista tendría la libertad suprema de inventarlo todo. La única obligación del historiador sería la veracidad, la fidelidad absoluta a las diferentes voces con que se manifiesta el pasado. El novelista, en cambio, sería un pequeño Dios, como pensaba Vicente Huidobro que debían ser los poetas, pero un Dios cuyas criaturas carecerían de libre albedrío y que sería culpable, en consecuencia, de las debilidades, las deformaciones, las perversidades de sus personajes. Un Dios manchado por los pecados de sus creaciones”¹³⁵.

II. 2. La memoria creadora.

Bajo la consideración de la memoria se concentran tanto la determinación genérica de las memorias, considerada como estrategia textual literaria, como la concepción de la memoria personal, depositada en la acción del recuerdo. La delimitación de la primera permite la introducción de las dos obras memorialísticas

¹³⁴ Para futuras referencias hemos utilizado la edición *El sueño de la historia*, Barcelona, Tusquets, 2000.

¹³⁵ EDWARDS, art.cit., *Hoy*, 1980.

del autor, *Persona non grata* y *Adiós, Poeta*, en su confluencia con los aspectos limítrofes procedentes de otros subgéneros, como la confesión, el testimonio o la biografía, mientras que la segunda remite a la particular utilización edwardsiana de la memoria o el recuerdo como desencadenantes primigenios de la expresión literaria.

Las memorias tal y como son concebidas en la actualidad fueron constituidas como género en una época relativamente reciente, como expresión literaria propia de sociedades avanzadas que precisaban para su desarrollo de la recuperación de un pasado identificadorio. En un principio guardaban una prudente relación respecto a otros géneros didáctico-ensayísticos, como la crónica y el testimonio, pero a partir del siglo XVII se convierten en un modelo textual autónomo practicado por las personalidades más insignes del devenir histórico y cultural europeo¹³⁶.

Frente a la confesión, género limítrofe, en las memorias la faceta fundamental se centra en la proyección exterior del yo, que contrasta con el carácter introspectivo de la categoría confesional. En las memorias, partiendo de las circunstancias del yo narrador, se produce un movimiento hacia fuera que proyecta y refleja una realidad exterior contextualizadora en la que también tienen cabida los otros¹³⁷. En términos similares se expresa José M^a Pozuelo Yvancos, en una mesa redonda cuyo tema propuesto llevaba por título “Memoria, autobiografía y diario: convergencias y divergencias”, donde consideraba que en las memorias, frente a la autobiografía, el contenido “incide en el espacio en el que el yo convive con los otros, dialoga, se enfrenta o se reconstruye en su relación con los otros, que tienen, por tanto, una importancia fundamental”¹³⁸.

¹³⁶ Para Joan OLEZA, art. cit., las memorias, al igual que la autobiografía, las crónicas y los diarios, son formas híbridas de ficción e historia, en ROMERA CASTILLO et.al., op. cit., p. 88.

¹³⁷ GARCÍA BERRIO y HUERTA CALVO, *Los géneros literarios: sistema e historia*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 228.

¹³⁸ José M^a POZUELO YVANCOS, “Memoria, autobiografía y diario: convergencias y divergencias”, en Josefa PARRA RAMOS (ed.), *Literatura y Memoria: Un recuento de la literatura memorialística*

Las memorias parten invariablemente de la experiencia personal del narrador, fundamentada sobre la base de sus propios recuerdos, filtrados mediante la devastadora y manipuladora acción del tiempo, de manera que se estructuran como una imagen virtualizada sobre la que actúan además las emociones, los deseos y las creencias de cada presente. Sin embargo, el poder memorialístico de un individuo medio se considera una acción limitada. La capacidad para retener nuestro pasado a través del recuerdo supone una mínima parcela, insignificante respecto al volumen de actos acontecidos. Empeñarse en la recuperación completa de una parte de nuestra memoria es una tarea imposible e inútil, puesto que la restitución de una realidad tal cual era no puede en ningún caso reproducirse con fidelidad¹³⁹. Paul Ricoeur considera que la memoria y el olvido forman parte del único método que el ser humano posee para aprehender el pasado de tal modo que de esta concepción singular deviene la tendencia a analizar los procedimientos mnemónicos desde un punto de vista negativo, en función de las estrategias que dificultan la asimilación del pasado:

“A la memoria se vincula una ambición, una pretensión, la de ser fiel al pasado; a este respecto las deficiencias propias del olvido, (...) no deben tratarse de entrada como formas patológicas, como disfunciones, sino como el reverso de sombra de la región ilustrada de la memoria, que nos une a lo que ocurrió antes de que hiciésemos memoria de ello. Si se puede criticar a la memoria su escasa fiabilidad, es precisamente porque es nuestro único recurso para significar el carácter pasado de aquello de lo que declaramos acordarnos”¹⁴⁰.

española en el último medio siglo, Jerez de la Frontera, Fundación Caballero Bonald, 2002, p. 28-31, p. 31.

¹³⁹ Milan KUNDERA, *La ignorancia*, Barcelona, Tusquets, 2000. Insiste Kundera en la imposibilidad del ser humano para recordar cada uno de los detalles de la existencia argumentando que “si alguien pudiese conservar en su memoria todo lo que ha vivido, si pudiera evocar cuando quisiera cualquier fragmento de su pasado, no tendría nada que ver con un ser humano” (p. 127).

¹⁴⁰ Paul RICOEUR, *La memoria, la historia, el olvido*, Madrid, Ediciones Trotta, 2003, pp. 40-41.

Siguiendo a Celia Fernández Prieto, la memoria como función de la conciencia “no registra sino que filtra lo vivido, de lo cual retiene situaciones más o menos definidas, sentimientos, impresiones de difícil catalogación. Elementos todos que, además, se alternan constantemente según la evolución psicológica e ideológica de la persona”¹⁴¹. El recuerdo brota de la experiencia entendiendo por tal no sólo los hechos empíricos sino también los sueños y deseos, como categorías abstractas. A su juicio, estos materiales se configuran dentro de un sistema de significación cuyas leyes escapan a nuestro entendimiento porque el recuerdo no se caracteriza por su tono neutral ni permanece fijo e inmutable, sino que es fruto del doble papel que la parte consciente de nuestro cerebro ejercita junto con el inconsciente, sin que sepamos a ciencia cierta cual es la medida proporcional de ambas partes. Pese a esta falta de dominio y delimitación, ello “no implica la desconexión absoluta del recuerdo con respecto a la realidad sino, simplemente, su no correspondencia con ella”¹⁴². José Antonio Marina en su ensayo “La memoria creadora” destierra el concepto de almacenaje ligado tradicionalmente a la memoria, que actuaría a modo de un archivador en el que estarían amontonados todos y cada uno de los pasajes que diseñan nuestra existencia. Frente a esta facultad pasiva y acumulativa el filósofo propone la facultad creadora de la memoria porque a partir de su carácter activo podemos constituir un proceso de conocimiento mediante la observación de la realidad y la propuesta de una hipótesis que nos permite acceder a una experiencia global¹⁴³.

En la plasmación y ordenación de ese material inaprensible filtrado en nuestra memoria guarda una especial significación la capacidad organizativa de la escritura

¹⁴¹ Celia FERNÁNDEZ PRIETO, “Escritura y memoria: del tiempo perdido al tiempo recobrado”, mesa redonda, en PARRA RAMOS (ed.), op. cit., p. 68.

¹⁴² Celia FERNÁNDEZ PRIETO, art. cit., p. 69.

¹⁴³ José Antonio MARINA, “La memoria creadora”, en José María RUIZ-VARGAS (comp.), *Claves de la memoria*, Madrid, Editorial Trotta, 1997, pp. 33-55.

como proceso de autodescubrimiento. Mediante este procedimiento, la memoria despierta ante la acción narrativa que la recupera de su abstracción para transmutarla en un ente tangible e inteligible. La recuperación del olvido es, por lo tanto, consustancial a la mecánica del recuerdo que actúa revitalizando aquellos espacios oscurecidos por la gestión del tiempo. La escritura que retransmite y ordena una serie limitada de recuerdos virtuales se organiza dentro de una secuencia temporal cuya linealidad dota a esta serie del principio de coherencia:

“La narración de la memoria de la vida anuda las escenas, oculta o rellena los vacíos, fija e inmoviliza los recuerdos y, al imponerles un principio y un fin, provoca un efecto ilusionista de totalidad, de continuidad y de coherencia. De este nuevo orden que la narración impone a los materiales desordenados de la memoria, deriva el espejismo del tiempo recobrado, el error de que existe buena memoria cuando, en realidad, todas son malas (o más o menos malas) y, en fin, la impresión, por supuesto falsa, de que el relato del pasado se parece a la vida cuando, de hecho es una invención, la creación de una historia, de unos *yoes* que nunca existieron”¹⁴⁴.

La memoria y la narración no copian ni explicitan los conceptos de existencia y tiempo sino que los significan, de tal modo que los convierten en objetos maleables e inteligibles. De este modo, la memoria se estructura respecto a un magma caótico que surge al compás de la escritura misma, fundamentado en torno a una experiencia sobre la que actúan o pueden actuar elementos ajenos a ella, procedentes del temperamento inventivo del narrador o al menos de esa mala memoria antes aludida. Para García Montero el género no se define en función de la realidad y certeza contrastada de los hechos expuestos sino que como género literario las memorias deben interpretarse dentro de su coherencia interna:

“Cuando evocamos el pasado es conveniente que entre en juego la distancia del oficio de la literatura, del artificio, de la lucidez, más que conceptos como verdad

¹⁴⁴ Celia FERNÁNDEZ PRIETO, art. cit., p. 72.

o testimonio. Lo que recordamos que fue y lo que recordamos acerca de lo que opinábamos no coincide algunas veces con lo que ahora sabemos de aquello que ocurrió”¹⁴⁵.

Dentro del marco de la literatura chilena el género memorialístico ha estado presente a lo largo de la historia de la literatura nacional agudizándose en aquellos periodos en los que las circunstancias políticas e históricas exigían una valoración que planteara la noción de búsqueda de una identidad propia y de la conciencia del país. Para Juan Armando Epple el repertorio memorilístico chileno se ha visto incrementado después de la independencia, la guerra civil de 1891 y la crisis de los años treinta, reviviendo nuevamente ante el influjo de los intensos cambios político-ideológicos de la década de los años setenta¹⁴⁶. Desde su punto de vista, coincidiendo con las definiciones aportadas anteriormente, las memorias se articulan sobre la expresión de un recurso histórico, de una historia colectiva sobre la que se intercala la peripecia vital del narrador, promoviendo de esta forma una experiencia pluralizada. Las memorias abonan el acto de reflexión interior propia de las confesiones, descubriendo las contradicciones del ser humano que se analiza para exponer una autodefensa que repase de modo transparente la condición ideológica del autor dentro del segmento social o cultural bajo el que se cobija. En línea con la importancia de la coherencia interna de la plasmación memorialística de un relato propuesta por Montero, Epple considera que la verosimilitud literaria es el punto determinante en la creación de unas memorias. Partiendo de una concepción semiótica del discurso autobiográfico, la legalidad del texto se construye sobre pilares poéticos, mediante la incorporación de distintos esquemas discursivos, de tal

¹⁴⁵ Luis GARCÍA MONTERO, “Escritura y memoria: del tiempo perdido al tiempo recobrado”, en PARRA RAMOS, (ed.), op. cit., p. 66.

¹⁴⁶ Juan Armando EPPLE, *El arte de recordar, ensayos sobre la memoria cultural de Chile*, Santiago, Mosquito Editores, 1994.

manera que los criterios descriptivos quedan invalidados tanto en el instante de la creación como en el de la recepción:

“La facultad nemotécnica de la memoria y sus requisitos lógicos de veracidad, donde los hechos narrados pueden ser sometidos al escrutinio positivista (calificándose de com-probables, o im-probables) o a una valoración ética (estimándolos como a-probables o re-probables), está aquí supeditada cuando no derogada, por la facultad creadora del autor y su libertad para re-ordenar, re-crear, e incluso inventar los datos significativos de la experiencia: Es una memoria que selecciona sus expedientes no con el criterio declaradamente objetivo del historiador o del fiscal social, sino con la perspectiva aleatoria del que restituye esa convicción aristotélica que afirma que la poesía es más filosófica que la historia”¹⁴⁷.

Cuando Jorge Edwards habla de la memoria no se limita con exclusividad a su faceta biográfica, testimonial o cronística sino que este concepto está presente como un mecanismo creador dentro de la producción novelística y cuentística del autor. Edwards diferencia dos tipos de escritura que parten de la concepción memorialística iniciada en el siglo XVI con los ensayos de Montaigne: la escritura memorialística o autobiográfica presente, por ejemplo, en las *Confesiones* de Jean Jacques Rousseau o los *Recuerdos del Egotismo* y *La vida de Henry Brulard*, de Stendhal, y la escritura novelística que ficcionaliza la memoria, donde el recuerdo se reestructura, reinventa y manipula para transformarse en ficción. Entre los ejemplos más notorios de este procedimiento se encuentran, a su juicio, el ciclo *La búsqueda del tiempo perdido* de Marcel Proust y la novela brasileña *Gran Sertón, Veredas*, de Guimarães Rosa¹⁴⁸:

“Siempre he sido, como escritor, una persona que recurre a la memoria y que la usa, muchas veces para traicionarla, pero que siempre parte de elementos en

¹⁴⁷ Juan Armando EPPLE, op. cit., p. 30.

¹⁴⁸ Jorge EDWARDS, “Memoria y ficción”, en *Literatura Hispanoamericana actual, Creación y crítica*, Fundación Marcelino Botín, 1993, pp. 91-104.

que la memoria es un estímulo inicial de creación. A veces he examinado un poco este tema de la memoria, y he visto que la memoria desde la antigüedad ha sido una facultad relacionada con la imaginación”¹⁴⁹.

Para Edwards la memoria ha estado tradicionalmente desprestigiada debido a su connotación reproductora pasiva, emparentada con los métodos de enseñanza memorialísticos. Sin embargo, la memoria posee desde la Grecia clásica un fuerte componente creativo, cuando partiendo de la experiencia personal o ajena, relatada a través de anécdotas procedentes de otras personas, el escritor actúa con plena libertad para manipular esa experiencia, transformándola en un episodio de ficción¹⁵⁰. Como categoría creativa, la memoria adquiere coherencia y linealidad a través del discurso narrativo, de tal manera que se configura como un factor determinante del tiempo pretérito:

“Ese uso de la memoria en la escritura tiene una extraordinaria importancia en realidad porque, a mi juicio, cuando la memoria es memoria en estado bruto, a ese pasado se le introduce forma, coherencia. En cierto modo, ese pasado pasa a existir realmente, si no es incoherencia, es caos, es un pasado no formulado, y es por lo tanto anterior a la existencia. Lo cual podría llevarnos a decir, (...) que el pasado es un invento de la memoria. El pasado no determina la memoria, sino que la memoria más bien determina el pasado, porque lo organiza”¹⁵¹.

El uso de la memoria activa y creadora se convierte en Edwards en una necesidad desde el instante mismo en el que se ve obligado por razones personales a

¹⁴⁹ EDWARDS, art. cit., en *Literatura Hispanoamericana actual*. Creación y Crítica, Fundación Marcelino Botín, 1993, p. 12.

¹⁵⁰ Vid. VLADY KOCIANCICH, “La reencarnación de los recuerdos”, *El cronista cultural*, Buenos Aires, 19-4-93: “La memoria de un escritor ¿es una memoria confiable? ¿Podemos creer que cuando acude a ella, desde la perspectiva de los años, nos hablará de hechos reales? A estas preguntas, los escritores raramente contestamos con honestidad, no por malicia, sino porque deseamos conservar la fe en que nuestro trato con la ficción termina en una raya claramente trazada entre la vida y la literatura. Edwards, en cambio, propone una línea flexible, ambigua y trémula, moldeada por la costumbre de escribir, y en este límite que separa la realidad de la ficción, los seres vivos de los imaginarios, lo sucedido de lo meramente posible, se instala para contar, con admirable sencillez, las historias de este volumen”. La cita hace alusión al libro *Fantasmas de carne y hueso*.

¹⁵¹ EDWARDS, art. cit., en URIARTE, op.cit., p. 15.

abandonar el país durante los cinco primeros años de la dictadura militar. La distancia tanto temporal como espacial que se articula entre la presunta realidad de los hechos expuestos, evocados en sus novelas y el espacio ocupado por la mitología del exilio fomenta la reconstrucción de aquéllos a partir de una memoria que ejercita su poder evocador y de una ficción que manipula la representatividad de lo narrado¹⁵². Recordemos, al respecto, que esta distancia entre lo evocado y la escritura se manifiesta en la mayor parte de la producción primera del autor, puesto que las dos colecciones de cuentos, *Gente de la ciudad* y *Las máscaras*, además de la novela *El peso de la noche* fueron confeccionadas con materiales esencialmente chilenos observados desde la lejanía de la responsabilidad diplomática en París. Respecto a la creación de la novela *Los convidados de piedra*, comenzada en el exilio español, Edwards admite la significación de la memoria como generatriz de una serie de elementos imaginarios, ficticios, que responde a una plasmación directamente tomada de la realidad y transformada en objeto de lenguaje:

“Hace ya poco más de diez años me dediqué a escribir a la distancia (...)

unos textos que partían de imágenes de mi adolescencia, imágenes que habían cobrado autonomía y que se transformaban a sí mismas, alimentadas por una forma particular de la memoria que es la memoria creativa, la memoria que inventa con un procedimiento de metamorfosis, y de introducción de cargas inconscientes en los

¹⁵² Edwards incide sobre el concepto de coherencia interna depositado en el proceso escritural en una entrevista con Francisca PETROVICH, “La memoria es lo más creativo que tiene el escritor”, *Cosas*, n° 615, Santiago, 20 de abril de 2000: “En toda la cosa múltiple y caótica que es el pasado, que son verdaderos bombardeos de imágenes, de recuerdos de palabras que se dijeron alguna vez, de caras que se vieron, el escritor, al hacer una novela, introduce un orden estético. Y eso es lo creativo de la memoria. Es introducir en todo ese caos, en toda esa cosa informe, un elemento de estructura estética y eso es lo que permite que en la novela, que es una mentira, una creación, una ficción, haya tanta verdad”.

En cierto sentido Edwards mantiene un similar punto de vista respecto al proceso semi-inconsciente de la creación literaria propuesta por Vargas Llosa. Vid. Mario VARGAS LLOSA, “Carta de batalla por Tirant lo Blanc”, *Letra*, n° 20, 1990-1995, p. 60: “seleccionar dentro de los materiales de la realidad aquellos que serán la materia prima de la realidad que creará con palabras, acentuar y opacar las propiedades de los materiales usurpados y combinarlos de una manera singular para que esa realidad verbal resulte original, única, es el aspecto irracional de la creación de una novela, una operación condicionada por las obsesiones del novelista, el trabajo que realizan sus demonios personales”.

recuerdos. Se producen así recuerdos y geografías imaginarias, dentro de un espacio constituido por palabras y que los teóricos llaman discurso. Ese discurso ficticio, de realidad meramente verbal, también obedece a la denominación mucho más tradicional de *novela*”¹⁵³.

II. 3. La combinación genérica y la intertextualidad.

De lo analizado hasta el presente se desprende la unificación de los presupuestos generadores de la obra narrativa, la historia y la memoria. Ambas se articulan en torno a una realidad exterior, compartida por un número más o menos limitado de personas y que proviene de la interpretación interiorizada de cada una de ellas. Tanto la historia como la memoria son actualizadas a partir de un material codificado en documentos históricos, recuerdos de familiares mayores, testimonios escuchados a terceros o la memoria de una infancia mítica en la que se mezclan caóticamente, sin aparente comprensión, los detalles sociológicos de una sociedad determinada. Sobre este magma informe Edwards reelabora un texto cuya autonomía deviene de las normas internas del relato, de la coherencia y verosimilitud que proyecta el orden que las engloba sobre unos personajes que deben responder de sus hechos únicamente ante la veracidad del texto mismo, como discurso lingüístico, sin necesidad de exponer un juicio que los absuelva o redima en función de su fidelidad a los hechos ocurridos en la realidad. Al mismo tiempo, la escritura que le otorga un orden a esa masa informe proyecta una unidad aparente que la realidad no ofrece y cambia la percepción de los detalles al incluir una linealidad que establece la jerarquización de los mismos:

“Por evidentes que sean mis limitaciones, me he mantenido fiel a algo que se podría llamar el espíritu narrativo, en la ficción y en la literatura no ficticia, he

¹⁵³ Jorge EDWARDS, “Geografías imaginarias”, *El País*, Madrid, 10 de marzo de 1983.

tratado de respetar la autonomía y la verdad de mis personajes. He creído más bien poco en la imaginación pura, que a menudo me ha parecido tramposa, he confiado mucho más en la fermentación y el desarrollo interno de la memoria, lo cual supone, en definitiva, un respeto de los hechos, del pasado, de los universos ajenos: una construcción del personaje con sus tres dimensiones y hasta con su sombra, con sus matices”¹⁵⁴.

Desde el punto de vista estrictamente no ficcional, en el que la creación de los personajes y su coherencia interna remiten necesariamente a una realidad externa que contradice o amplía el horizonte de expectativas que como lectores poseemos en relación con aquélla, la narrativa de Jorge Edwards emplea la variante genérica de las memorias bajo una consideración rupturista, rechazando el presunto carácter legendario de las situaciones y personajes presentados y sustituyéndolo por una visión intimista, privada y desmitificadora, en la que sobresale la voz del narrador. Su punto de vista está presente a lo largo de la narración, compartiendo protagonismo con las demás figuras históricas reseñadas, incidiendo continuamente sobre el carácter personalizado e intimista de las memorias.

De esta concepción de la literatura como un órgano sobre el que se articulan los manipulados recuerdos de una memoria que actúa de manera creativa, y las explícitas y recurrente referencias históricas sobre las que se estructura la trama, deviene, como hemos comentado, la percepción de la coherencia interna como máxima meta a alcanzar. Dado que esta coherencia se regula tanto en términos lingüísticos como en la creación de unos personajes verosímiles, que actúan guiados por las leyes internas del relato, el modelo genérico sobre el que se construya carece de significación, así como el respeto intransigente a las normas del modelo escogido. El orden natural del discurso se constituye en la narrativa de Edwards mediante la

¹⁵⁴ Jorge EDWARDS, art.cit., *Artes y Letras de El Mercurio*, 2000.

suma de diferentes géneros que actúan interrelacionándose. En sus textos se mezclan hasta diluirse los requisitos estructurales de las crónicas, las confesiones, el modo dramático, la biografía real y ficticia, la novela detectivesca, todo ello desde un punto de vista paródico, que no implica necesariamente la noción de burla cómica, sino que siguiendo los principios de la polifonía bajtiniana establece un diálogo entre las diferentes manifestaciones discursivas, con el fin de transgredir el rígido sistema de los diferentes géneros. Como textos paródicos ejercitan una labor crítica sobre modelos anteriores, definida desde posiciones destructivas y creativas, puesto que reinventan un modelo reconocible partiendo de su disolución. Alejandro Herrero-Olaizola en su ensayo *Narrativas híbridas: Parodia y posmodernismo en la ficción contemporánea de las américas*¹⁵⁵ explica que la parodia es la estrategia textual que mejor ilustra los reajustes de las convenciones literarias establecidas, porque parte de un diálogo intertextual en el que se trata “de incorporar aquello que es previo, el pre(-)texto o pre(-)textos, y a la vez se quiere modificar o superar, produciéndose una dislocación entre el texto pasado y el texto presente”¹⁵⁶ eliminado el presunto carácter cómico de la parodia clásica, considerada como género menor, y sustituyéndolo por la relación textual establecida entre el texto precedente y el paródico. La tendencia híbrida de la literatura edwardsiana responde a un fenómeno común al continente americano¹⁵⁷, determinado por las nociones opositoras de agotamiento y plenitud, intrínsecamente relacionadas con la concepción paródica de la literatura. El agotamiento, producto de la saturación del medio discursivo mediante el cual se expresan estas novelas, deviene paradójicamente en plenitud, toda vez que al producirse esta saturación expresiva es necesario profundizar en la búsqueda de

¹⁵⁵ Alejandro HERRERO-OLAIZOLA, *Narrativas híbridas: Parodia y posmodernismo en la ficción contemporánea de las américas*, Madrid, Verbum, 2000.

¹⁵⁶ Alejandro HERRERO-OLAIZOLA, op.cit., p. 37.

¹⁵⁷ Elzbieta SKŁODOWSKA, “La parodia como factor de evolución literaria en la novela hispanoamericana”, *Texto Crítico*, 1, Veracruz, julio-diciembre, 1995, pp.101-107.

nuevas formas¹⁵⁸. Para Gonzalo Navajas la parodia se opone a la intertextualidad implícita, aquella en la que no es necesario el reconocimiento de una determinada cita. Frente a ésta, la parodia actúa por exageración y se define desde planteamientos hiperbólicos, siendo ineludible la explicitación de la consabida cita: “las exageraciones de la parodia son inteligibles sólo en relación con el intertexto, que tanto el texto como el lector deber tener presente para entender el sentido y el efecto de humor que suele acompañar la imitación paródica”¹⁵⁹.

La parodia está íntimamente ligada al concepto de intertextualidad que determina la narrativa del escritor chileno, en la que las referencias más o menos explícitas a otros textos literarios son presentadas a modo de estímulo y desafío al lector, jugando con personajes provenientes de otras obras, tanto propias como ajenas, que convierten la narrativa de Jorge Edwards en un complejo de significaciones unitarias y totalizantes. Edwards considera que la intertextualidad es un fenómeno literario que proviene de la tradición cervantina y que no puede desentenderse de las nociones de humor y parodia propias del siglo XVII. La fidelidad a la realidad y la verosimilitud de la literatura del realismo histórico destruyeron este concepto de ambigüedad de lo real, recuperado a partir de las vanguardias del siglo pasado, cuando se instaura la concepción incierta e inasible de la realidad¹⁶⁰.

Para Edwards, la intertextualidad está íntimamente ligada a la literatura memorialística y autobiográfica, toda vez que mediante su uso, el autor introduce de modo burlesco un diálogo con otros textos de ficción, convirtiendo su experiencia en un juego narrativo articulado sobre la proliferación de escritores y lectores implícitos. Esta tendencia, iniciada con Cervantes, fue continuada más tarde por los escritores

¹⁵⁸ Alejandro HERRERO-OLAIZOLA, op.cit., p. 45.

¹⁵⁹ Gonzalo NAVAJAS, *Mimesis y cultura en la ficción; teoría de la novela*, Londres, Tamesis Books Limited, 1985, p. 77.

¹⁶⁰ Jorge EDWARDS, “El poder es cosa del diablo”, entrevista con Joaquín Marco, *Quimera*, n° 72, Barcelona, 1988, pp. 20-27.

que forman parte de la nómina de influencia del narrador chileno: Marcel Proust, Jorge Luis Borges, James Joyce, Italo Svevo y Italo Calvino:

“Toda la obra de Cervantes, y en especial el Quijote, está llena, (...) de lectores, escritores y variados escribidores. Son literatos extravagantes, suavemente obsesivos, agobiados por fijaciones mentales y propósitos absurdos, y tendemos a suponer que todo esto encierra una crítica del quehacer literario como tal, una autocrítica irónica, una forma de desengaño. El escritor confesional, el autor de autobiografías parciales, tiende y siempre ha tendido a poblar sus textos de ficción con otros escritores. Son representaciones sesgadas, bromas, autorretratos burlescos. (...) Sus obras son sistemas de espejos deliberadamente deformados y donde la deformación sirve para acentuar la fuerza de la metáfora. Si se quiere, la del retrato tramposo, incompleto. Son definiciones de sí mismo que proceden por un método de reducción al absurdo”¹⁶¹.

En la narrativa de Edwards la intertextualidad se manifiesta de diferentes modos y medidas a lo largo de su producción, mediante la revisión de una obra literaria o un mito. La recreación del mito faústico en *El anfitrión* y su translación a las características de la idiosincrasia criolla chilena puede considerarse el más notorio de sus experimentos paródicos, debido fundamentalmente al carácter universal del mito de la venta del alma. De igual modo, *El museo de cera* proviene de una crónica matritense escrita por Joaquín Edwards Bello; *El sueño de la historia* surge de los estudios históricos realizados por Pereira Salas en su obra *La historia del arte en el reino de Chile*; *El inútil de familia* revisa la narrativa de Edwards Bello estableciendo una conexión entre su vida y su obra. En ocasiones, la intertextualidad permite la configuración del relato a partir de un determinado motivo literario, artístico o musical, considerado como el hilo conductor y generador de la trama, tal y como ocurre con la presencia constante de las sentencias de Séneca, los estudios para

¹⁶¹ Jorge EDWARDS, “La pluma de la broma y la tinta de la melancolía”, Febrero 2005, <https://www.letraslibres.com/interna.php?sec=3&art=10252>.

piano de Rakhmaninov y el cuadro de Courbet, *El origen del mundo*, en la novela del mismo nombre, hasta el punto de condicionar incluso la estructura del relato.¹⁶² Lo mismo sucede con la pintura de Álvaro Guevara en la novela *La mujer imaginaria*. Estos motivos literarios y artísticos provienen en ocasiones de la comparación establecida entre la observación de un determinado caso o espacio y la evocación de un episodio literario, tal y como sucede en *El anfitrión* cuando el infierno de un pueblo de Chile recuerda al narrador la lectura de Pedro Páramo. Este recurso comparativo es más acusado en los aspectos que hacen referencia a los personajes ficticios cuya descripción viene acompañada por anotaciones que los vinculan con la tradición literaria. En *El origen del mundo*, por ejemplo, la personalidad del antagonista Felipe Díaz se define según los planteamientos eróticos de los escritos autobiográficos de Stendhal. En ocasiones, estos personajes emanan de la ficcionalización de personajes reales, que interactúan con los demás actantes dentro de la coherencia interna del relato. Entre los ejemplos más destacados de esta tendencia sobresale la presentación de Álvaro de Rivas, seudónimo del escritor chileno Álvaro Hinojosa, en el cuento “La noche de Montparnasse”; del polifacético miembro de la generación del cincuenta, Alejandro Jodorowski convertido en un cuerdo huésped de un manicomio santiaguino en *El anfitrión*, o el escritor del sur de Chile Francisco Coloane, convertido en Santiago Costamanga en la novela *El sueño de la historia*.

Por último, sobresale la voluntad del autor para establecer una determinada galería de personajes y motivos típicamente edwardsianos, cuya presencia fluctúa dentro de diferentes textos, complementando su descripción y ampliando su

¹⁶² Eva VALCÁRCEL, “Courbet, Rakhmaninov y *El origen del mundo*. Sobre la articulación de la materia literaria en una novela de Jorge Edwards”, en Ángel ESTEBAN, Gracia MORALES y Álvaro SALVADOR (eds.), *Literatura y música popular en Hispanoamérica*, Universidad de Granada, 2002, pp. 333-341.

capacidad de acción. La recurrencia temática y de personajes se manifiesta en las continuas variaciones sobre un mismo tema a lo largo de la narrativa del escritor chileno, que tal y como veremos en el capítulo tercero del presente estudio se fundamentan en torno a la concepción castradora del orden ya sea familiar o ideológico-político. Pero existe además un grupo de personajes y motivos perfectamente reconocibles que se manifiesta mediante la repetición de su nombre y características¹⁶³. Así, por ejemplo, el joven escolar Casas es el protagonista de los cuentos “La desgracia” y “Adiós Luisa” e interviene con idéntico temperamento en la novela *El peso de la noche*. Por otra parte, Luisito Grajales, personificación del caballero aristocrático arruinado que se niega a aceptar su posición, se mueve entre las novelas *Los convidados de piedra* y *El inútil de la familia*.

Estos son algunos de los ejemplos que justifican la concepción intertextual y paródica de la narrativa de Jorge Edwards, fenómeno que redundaba en la consideración eminentemente formal de la obra literaria, estructurada en torno a un universo que se nutre de realidades exteriores reconocibles a través de la historia y la memoria personal y ajena pero que se organiza bajo el sustrato de los antecedentes literarios que forman parte del museo imaginario del autor.

II. 4. La confesión terapéutica en *Persona non grata*.

Persona non grata es una de las obras más controvertidas y emblemáticas del autor. Controvertida porque se atreve a tocar uno de los más importantes tabúes ideológicos de la segunda mitad del siglo XX, y emblemática porque unifica la fusión de géneros literarios que ha caracterizado la producción del escritor chileno. No vamos a ocuparnos de la primera categoría en este instante porque ha sido

¹⁶³ Este procedimiento responde al concepto de autotextualidad propuesto por Jovita BOBES NAVES, en su artículo “Recurrencias temáticas en la novela hispanoamericana (II)”, *Anales de Literatura Española*, n° 9, Alicante, 1993, pp. 9-19.

suficientemente analizada la implicación del contenido ideológico del texto en el momento preciso de su publicación y no nos corresponde desarrollar un estudio crítico desde el punto de vista político-ideológico¹⁶⁴. Por el contrario, a la distancia de treinta años desde el lanzamiento de su primera edición, nos parece oportuno recuperar los continuos comentarios metamemorialísticos que encierra el discurso, subrayando las motivaciones de su escritura y la técnica empleada para desarrollar una novela política sin ficción¹⁶⁵, o una novela testimonial¹⁶⁶. Al respecto, Sarmiento considera que esta categorización encierra la problemática caracterizadora del género: el concepto de verdad. Mediante la apelación a la diferenciación entre la experiencia vivida y la estructura del relato:

“lo que se inventa, si de invención se trata, es el modo de contar la experiencia, de ninguna manera cabría hablar de modo de invención de la experiencia misma. Con ello, Edwards estaría cerca de salvar el valor cognitivo que sería inherente al discurso autobiográfico, desactivando de tal manera la probable impugnación de ficcional que amenazaría al género, y en particular, a su libro”¹⁶⁷.

Entre las motivaciones que suscitaron su creación, el propio Edwards señala dos puntos básicos a considerar. Por una parte, la necesidad imperiosa de extirpar los temores insanos adoptados en La Habana, proyectándolos sobre el hecho de la escritura como canalización terapéutica, catártica. En un principio la escritura se justificaba por sí sola puesto que la tentación de publicarla no aparecía entre los

¹⁶⁴ En el capítulo tercero de este estudio analizaremos las repercusiones ideológicas de esta novela para determinar la evolución temática de la producción edwardsiana.

¹⁶⁵ Éste era el subtítulo que aparecía en la primera edición del texto, *Persona non grata*, Barcelona, Seix Barral, 1973. Con posterioridad el autor elaboró una segunda edición comentada de la que se suprimieron algunos comentarios y se agregaron todos aquellos fragmentos eliminados en la primera, una vez que el autor consideró que las personas nombradas no correrían peligro. La segunda edición fue publicada en Barcelona en 1982. Para este estudio hemos utilizado la edición Barcelona, Tusquets, 1991, que coincide con la revisión realizada en 1982. Dado que las dos versiones son diferentes haremos referencia al año de publicación en las notas sucesivas.

¹⁶⁶ Dario VILLANUEVA y José María VIÑA LISTE, *Trayectoria de la novela hispanoamericana actual. Del realismo mágico a los años ochenta*, Madrid, Colección Austral, Espasa Calpe, 1991. Para estos críticos *Persona non grata* debe categorizarse desde el punto de vista de la llamada “novela testimonial”.

¹⁶⁷ Alicia SARMIENTO, op.cit., p. 292.

planes inmediatamente futuros. La biografía del autor nos ayuda a comprender las dificultades que atravesó el proceso creativo y depurador, tal como lo explica en el epílogo parisino, escribiendo de madrugada en París y robando horas al descanso en uno de los momentos más complicados que la embajada del gobierno de la Unidad Popular chilena en Francia, para la cual trabajaba como secretario, habría de afrontar: el proceso de nacionalización del cobre. Las tensiones acumuladas durante ese periodo unidas al carácter secreto de la composición y reestructuración de un recuerdo pasado relativamente cercano en el tiempo, justifican la consideración terapéutica del texto, puesto que “Mi libro, en consecuencia, pertenece al género confesional en el sentido más estricto de la palabra: acto de confesión y acto de contrición” (1982, p. 19)¹⁶⁸.

La categorización que María Zambrano efectúa respecto al subgénero confesional dentro de la literatura de talante memorialístico parece estar escrita precisamente para definir el carácter introspectivo de estas memorias cubanas creadas por el escritor chileno. Desde este punto de vista, la confesión proviene directamente de la experiencia, como una necesidad aliviadora que precede y justifica la escritura enunciativa de un trauma destinado a ser extirpado:

“La confesión surge de ciertas situaciones. Porque hay situaciones en que la vida que ha llegado al extremo de confusión y de dispersión. Cosa que puede suceder por obra de circunstancias individuales, pero más todavía históricas. Precisamente cuando el hombre ha sido humillado, cuando se ha cerrado en el rencor, cuando sólo siente sobre sí “el peso de la existencia”, necesita entonces que su propia vida se revele. Y para lograrlo, ejecuta el doble movimiento propio de la confesión: el de la huida de sí, y el de buscar algo que le sostenga y aclare”¹⁶⁹.

¹⁶⁸ Nótese el juego de palabras entre confesión y contrición, así como la ironía que desprende la elección de términos de origen religioso aludiendo a la esencia del pecado como desencadenante de la confesión y el dolor del alma por haber ofendido a Dios, en este caso, el líder del Partido Único.

¹⁶⁹ María ZAMBRANO, *La confesión, género literario y método*, Madrid, Siruela, 1995, p. 32.

Mucho más representativo resulta, sin embargo, el siguiente comentario del autor en el que concede capacidad interpretativa al proceso mismo de la escritura puesto que éste destapa inconscientemente los resortes de la memoria que permanecían ocultos para el autor:

“Además de ser un testimonio y un relato, este libro es una investigación retrospectiva, un esfuerzo de memoria que no dista demasiado de los métodos del psicoanálisis, que posee algunas de sus virtudes curativas, y en que la escritura misma depara no pocas revelaciones al propio autor” (1982, p. 50).

La segunda motivación que lleva al autor a acometer el proceso de la escritura está íntimamente ligada con la primera, aunque trasciende el espacio de lo privado y personal para acudir a preocupaciones externas, de talante sociopolítico. Desde el punto de vista del autor y de la mayor parte de los personajes que intervienen en la trama lo que realmente está en juego no es el futuro de Edwards como diplomático en La Habana sino la suerte que pueda correr el gobierno chileno de la Unidad Popular si adopta el sistema represivo policial y económico impulsado en la isla por Fidel Castro. La percepción realista de la situación cubana y los repetidos informes que envía a Santiago como encargado de negocios canalizan la agresividad del régimen castrista hacia su persona, hasta situarlo en una posición que roza la paranoia¹⁷⁰. A la hora de establecer los presupuestos narrativos sobre los que se estructuran estas memorias Edwards sintió la necesidad de explicitar el eje espacio-temporal y la realidad empírica de unos personajes reales en lugar de

¹⁷⁰ A pesar de que ésta no es la intención inicial, puesto que no se trata de un análisis político, en el libro *Persona non grata* pueden apreciarse los males endémicos de la revolución en el terreno económico: absentismo laboral, falta de motivación profesional debido a la escasez de incentivos materiales o desabastecimiento de productos de primera necesidad, entre otros. La posibilidad de que estos aspectos económicos puedan imponerse en la economía socialista promovida por el gobierno de Salvador Allende en Chile es uno de los principales problemas para el diplomático chileno. Fue precisamente la plasmación de este tipo de carencias vitales unida a la denuncia del acoso policial que el gobierno de la isla ejercía sobre los disidentes lo que produjo el rechazo del libro dentro de la vertiente izquierdista occidental, puesto que en su opinión ofrecía argumentos a los enemigos de la revolución.

transmutar los acontecimientos narrados desde la perspectiva de una isla y unos gobernantes imaginarios que mediante el recurso de la alegoría invocasen la representación coyuntural del gobierno de Castro en La Habana. La decisión se debía fundamentalmente a la voluntad de mantener un cierto grado de objetividad interpretativa y en dotar al lector de la narración de unos sucesos que alterasen en algún momento el universo de conocimiento y las expectativas previas que aquél pudiera poseer sobre el tema. Al mismo tiempo, este testimonio está concebido sobre la base del autoaprendizaje y la toma de conciencia ideológica e intelectual, profundamente imbricada en las futuras memorias contenidas en *Adiós, Poeta*. La justificación de una visión individualizada del universo político-ideológico del momento se enfoca en contraste con los valores de las posturas opuestas, censurantes, moralizantes, con la que habrá de enfrentarse antes, durante y después de su escritura y posterior publicación:

“Aprendí en carne propia que la literatura, el periodismo literario, la edición, la cátedra, los cafés de la ribera izquierda del Sena y de las capitales de América Latina, son verdaderos nidos de censores, de soplones vocacionales, de hombres de cabezas cuadradas, que sólo saben intercambiar esquemas, ideas recibidas, naipes sobajados y marcados” (1982, pp. 22-23).

Con este cuadro en mente y aquejado por la hipersensibilidad desarrollada en la isla, Edwards acomete una empresa cuya realización se extendería durante un año, con el fin de ofrecer una versión de los hechos y defenderse así de las torturadoras acusaciones que enfrenta en los meses posteriores a su salida de La Habana. Sin embargo, las implicaciones políticas de sus declaraciones y el posible daño que podría causar a las personas mencionadas, obligan al escritor a establecer una fuerte censura a la hora de alcanzar el momento de la publicación. Examinado a la distancia de los meses, el manuscrito compuesto en las madrugadas, una vez operado en hecho

terapéutico, exige una revisión continua para eliminar comentarios desfavorables al régimen franquista, toda vez que el libro habría de ser publicado en España. Mucho más significativa resulta la inicial eliminación de aquellos paréntesis que se alejaban del material en cuestión por tratarse de acontecimientos ocurridos en el futuro de la acción o que guardan una mínima referencia con lo sucedido centrándose en aspectos mucho más subjetivos. En ediciones posteriores el autor incorporó todos los fragmentos autocensurados, recuperando así la práctica totalidad de la versión inicial y guiando la lectura mediante la introducción de notas explicativas a pie de página. Por otra parte, las circunstancias históricas vividas en Chile a raíz del golpe militar de 1973, ocurridas cuando el autor se proponía llevar el original a la imprenta, obligaron a la reestructuración de ciertos pasajes y a la incorporación de explicaciones y justificaciones que examinaban los acontecimientos desde una órbita diferente. Todo ello provocó una remodelación de un texto que había nacido originariamente bajo unos parámetros muy poco definidos, guiados por la actuación subjetiva de la memoria que recuerda un pasado determinado por la neurosis de la delación. La edición de 1982 pretendía recuperar la atmósfera original de las circunstancias descritas incorporando aquellos aspectos más íntimos y personales por considerar que formaban parte del espíritu que intentaba recrear:

“El original, por ejemplo, entra de lleno, desde la primera línea, en una atmósfera de sospecha, de conjeturas, de angustia, que durante muchas páginas resulta inexplicable, y que nunca, a lo largo de la narración, se explica del todo. La atmósfera de secreto, el *misterium regni*, el antiguo y renovado arcano del poder, impedía siempre una visión completa de estos casos. El mosaico se construye con lentitud, pero hay piezas que desaparecen para siempre. No puede ser de otra manera. Por eso es saludable entrar de inmediato en una zona de subjetividad pura” (1982, p. 20).

La plasmación en el papel de unos episodios emocionalmente dolorosos para el escritor se lleva a cabo, como hemos visto, a una prudente distancia que permite la reflexión meditada de los acontecimientos descritos. El resultado final proviene de dos cuadernos repletos de anotaciones realizadas bajo las características definitorias del diario¹⁷¹, estableciendo una ordenación temporal, constante y precisa, como ejercicio previo a la reflexión final. Una vez desarrollado el análisis expositivo de una estancia que se prolonga por un espacio de tres meses, el resultado es un texto compacto que insiste en mantener una línea cronológica pero que no puede evitar las anticipaciones en el momento en el que relaciona las circunstancias descritas con sus repercusiones futuras. A pesar de las reticencias del narrador, concentrado en la exposición cronológica de los sucesos y centrando el valor comunicativo en la objetividad de los hechos narrados, lo cierto es que esta tendencia se traiciona frecuentemente debido a la ambigüedad interpretativa de lo ocurrido y a las reflexiones previas y posteriores a los asuntos planteados:

“El hecho es que podría especular hasta el infinito. Este libro podría transformarse en un laberinto de ambigüedades mentales. Y más vale entregar la sucesión descarnada de los acontecimientos aún cuando la posesión del tema conduce a dudar sobre la posibilidad del relato. Más fácil es descubrir el tema en la medida en que el engranaje verbal se desarrolla y en que el ritmo de las palabras cae en un pozo sin fondo, que todo lo traga” (1982, pp. 28-29).

¹⁷¹ Cuando Edwards es enviado a La Habana, y a pesar de las precauciones que algunos amigos le aconsejan tomar, la euforia ante la aventura es tal que decide retratar en un diario todas aquellas anécdotas, datos y personajes dignos de consideración que se encontrase durante su estancia en la isla. Vid. Jorge EDWARDS, “*Persona non grata*: Prólogo para generaciones nuevas”, *Letras Libres*, México, febrero 2001, pp. 40-46, p. 46: “ese cuaderno se podría convertir gradualmente, a medida que pasan los días, en un libro, un texto de naturaleza muy diferente a la de mis obras anteriores, una escritura en la línea del memorialismo de Vicente Pérez Rosales, de Stendhal, de Jean Jacques Rousseau, de tantos de mis autores predilectos. Lo que me tentaba en el fondo, era escribir un texto sin ficción, de cosas vistas y vividas, pero a la manera de la ficción, con el ritmo, con el detalle, con la distancia y hasta el humor propios de la novela. Así, con las primeras líneas anotadas en tinta negra en el cuaderno de croquis, comenzó la historia no bien prevista por mí, mucho más larga y más intrincada de lo que me había imaginado en un comienzo, de *Persona non grata*”.

Estas palabras aparecen al principio del texto, en las primeras páginas, incrustadas en medio de una reflexión prologal e introductoria destinada a favorecer el primer contacto entre el autor y el lector. Sin embargo, contrariamente a lo expuesto, las ambigüedades mencionadas forman parte activa de la comprensión del texto porque garantizan la interpretación sesgada que el autor va elaborando sobre la memoria de lo sucedido. Consciente de la paranoia que le invade conforme avanza el periodo de permanencia en la isla, el lector percibe el sufrimiento que la falta de certezas provoca en la conciencia del personaje-narrador-autor. Cada pequeño detalle es cuestionado como un dato más que confirma una de las premisas del texto: la movilización policial que el estado cubano ejerce sobre su persona. Sin embargo, e inmediatamente con el objetivo quizás de calmar su conciencia o de ceder las interpretaciones al receptor del documento, el narrador ofrece una opción completamente diferente que contrasta con la anterior y se centra en el espontáneo y casual carácter del asunto. En definitiva, está en juego su propia interpretación de los signos que la situación iba enviando.

Para favorecer esta ambigüedad, el narrador en ocasiones se distancia, alejándose del personaje que él mismo representa y anteponiendo una tercera persona que desvía la atención hacia el contexto situacional. Cuando esto ocurre, el narrador se refiere a sí mismo como “el encargado de negocios”. El uso de esta denominación no es proporcional en el texto, puesto que se concentra únicamente en algunos de los capítulos intermedios. Su aparición podría deberse a la necesidad de alternar el punto de vista y buscar una perspectiva nueva de focalización, toda vez que las conclusiones son sobradamente conocidas por éste:

“El encargado de negocios se hallaba sometido al asedio de una perplejidad angustiosa. Algunas muletitas oficialistas, algunas medidas iniciales, el tono y la calidad de la reflexión de ciertos personeros destacados del nuevo gobierno, le hacían

temer que el proceso cubano, apenas con diferencias de matices, se repitiera en forma inevitable en Chile" (1982, p. 175).

Como demostraremos en el capítulo cuarto del presente estudio, dedicado a la utilización de los narradores en la producción narrativa de ficción, el autor ha desarrollado una multiplicidad de puntos de vista que favorece una interpretación final más compleja y polivalente. Para ello, en ocasiones desvía la mirada focalizadora hacia una perspectiva diferente, ampliando ésta en un juego de espejos que progresivamente reflejan las distintas escenas observadas. En *Persona non grata* se reserva esta tendencia para uno de los momentos claves en el desarrollo de la trama, que corresponde a la recepción del buque escuela chileno, el *Esmeralda*. En este instante oficial en el que se reparten los saludos entre el protagonista-narrador y los miembros destacados de la tripulación, la perspectiva se disocia mientras se establece una tercera instancia que enfoca el punto de mira de un modo tal que el narrador memorialista observa a un hipotético locutor de radio que, a su vez, observa al protagonista de la acción completando así los tres puntos del triángulo:

"Un locutor occidental podría haber agregado que el encargado de negocios vestía traje delgado azul marino como correspondía a la solemnidad de la ocasión, y corbata azul oscura, añadiendo que se le veía serio, algo pálido, cosa que podría atribuirse a la falta de sueño y a las tensiones de las últimas semanas (...) como representante de un país en plena conmoción revolucionaria, por ese encuentro con una de las instituciones más sólidas de su patria" (1982, p. 194).

El comentario se extiende en un largo párrafo que establece las diferencias entre el periodismo occidental, extremadamente preocupado por los aspectos más íntimos y las repercusiones sociales de los objetos de la noticia, y la prensa cubana seguidora del régimen castrista, más orientada hacia la exposición objetiva y panfletaria de los datos.

La inicial terapia depurativa que da origen al texto comentado deviene de este modo en un enunciado mucho más complejo que ha optado por la multiplicidad del medio transmisor utilizado. A la diversidad todavía incipiente de perspectivas respecto a futuras creaciones desde el punto de vista del narrador y la distancia respecto al personaje se unen también diferentes textos cuya incorporación redunda en el carácter testimonial y subjetivo del mismo. De este modo, se introducen fragmentos del diario redactado en los días en los que los hechos tuvieron lugar, además de pedazos de cartas enviadas por los amigos que se quedaron en la isla después de su salida y que funcionan a modo de epílogo puesto que ofrecen una versión de los acontecimientos cuando ya han ocurrido, respaldando de este modo las tesis del narrador.

El diario fue concebido inicialmente como una necesidad de mantener la cabeza fría en unos momentos de enorme tensión, de modo que resalta la inmediatez temporal entre lo narrado y lo sucedido en la realidad. El propio autor comenta las argucias que tenía que inventar para proteger el cuaderno, el cual escondía en el cesto de la ropa sucia, esperando con preocupación encontrarlo al día siguiente en el mismo lugar, consciente como era de los continuos registros a los que los cuartos de hotel que albergaban las oficinas de la embajada y la propia vivienda del encargado de negocios eran sometidos durante su ausencia. Estilísticamente, la escritura del diario varía en extensión y tonalidad en función de las circunstancias, fluctuando entre la reflexión poco comprometida hasta la crítica abierta al régimen, pasando por un desarrollo más visceral y vertiginoso. Cuando la situación comienza a tornarse asfixiante, el autor se ve obligado a transmitir en su diario breves y ambiguas anotaciones, exentas de una adjetivación delatora que pueda denunciar sus reservas frente a las interpretaciones ajenas. La motivación última de estos comentarios

responde a la necesidad de salvaguardar ciertas “píldoras para mantener la memoria de las cosas”(1982, p.131). En otras ocasiones, sin embargo, las anotaciones del diario resultan más digresivas y azarosas puesto que son fruto de las reflexiones que surgen a partir de hechos casuales, significativamente poco relevantes, pero que ofrecen una sosegada visión más amplia del fenómeno social en el que se había convertido la isla caribeña a principios de la década de los años setenta. A este tipo responde la introducción de un comentario sobre la figura del Che Guevara o la descripción de un rodaje de la película *Memorias del subdesarrollo* del director cubano Tomás Gutiérrez Alea en la ciudad histórica de Trinidad.

La originalidad principal de esta obra, lejos de las connotaciones ideológicas que arrastra, se sitúa en la filtración natural de aspectos subjetivos dentro de un relato con presuntas influencias testimoniales. El “caso”, tal y como se designan en Cuba los asuntos de tendencia contrarrevolucionaria, es presentado de manera ordenada, haciendo hincapié en el punto de vista del narrador que sabe perfectamente que no es el régimen castrista el que está en tela de juicio. La reflexión última debe buscarse en la crisis ideológica del narrador y en la progresiva desilusión que lo observado *in situ* proyecta sobre sus convicciones precedentes. En definitiva, en estas memorias destaca la atención prestada al personaje, no tanto desde un punto de vista descriptivo-contemplativo como en el hecho de ser el recipiente de una intriga bien tramada que alcanza momentos cumbre de neurosis y paranoia, transformando al personaje sosegado por naturaleza en un ser superado por las manías persecutorias de un régimen que necesita protegerse a sí mismo.

Los posibles antecedentes estéticos para este tipo de memorialismo de tendencia abiertamente subjetivista se encuentran para el autor en la tradición historiadora de los escritores chilenos de finales del siglo XIX y principios del siglo

pasado. Escritores como Pérez Rosales, González Vera o Vicuña Mackenna representan la tradición historiadora nacional, elaborando sus crónicas a partir de sucesos reales a los que se añadían las técnicas literarias propias de la ficción. En el prólogo a la primera edición de las memorias, Edwards señala la confluencia estilística de su obra con los escritos memorialísticos que habían despegado en Chile en el siglo anterior:

“Tan pronto salí de Cuba empecé a escribir un testimonio narrativo (...) Al avanzar en el libro advertí que había redescubierto un género que florecía en Chile en épocas pasadas: el de unas memorias heterogéneas, a la vez políticas, literarias y personales, productos naturales de una cultura que se ha desarrollado como injerto de muchas ramas y orígenes...”(1973, p. 10).

La recuperación del estilo heredado de los historiadores chilenos le permite, según sus propias palabras:

“Contar una experiencia personal sin cambiarla, sin alterarla, y contarla en forma literaria, que es lo que me parece que hacían esos cronistas o esos memorialistas chilenos; o sea, contar una historia real, pero no contarla como un tratado político, como un ensayo, como un estudio, sino contarla como literatura y al mismo tiempo sin invenciones; es decir, creo que esa experiencia me permitió a mí hacer una literatura que no era ficción, pero hacerla a la manera de la ficción, con el lenguaje de la ficción”¹⁷².

Desde un punto de vista estrictamente temático, *Persona non grata*, parece beber indirectamente en las fuentes de las primeras confesiones relacionadas con la desilusionante experiencia ideológica de aquellos intelectuales tradicionalmente ligados a la izquierda pero que con el paso del tiempo publican, a contracorriente, sus testimonios poco favorables a las intocables nociones del partido comunista. Entre los casos que el propio autor admite haber denostado en un principio, cuando la

¹⁷² Jorge EDWARDS, “Memoria y ficción”, art. cit., p. 106.

individualidad crítica había sido suprimida y reemplazada por el dogmatismo neófito, se encontraban las confesiones de André Gide en referencia a su estancia en la Unión Soviética o las polémicas posiciones críticas de Guillermo Cabrera Infante a su salida de la isla. Para Francesco Varanini¹⁷³ el estilo personalista de *Persona non grata* continúa una línea iniciada por el periodismo democrático norteamericano, cultivado por nombres de la categoría literaria de Jack London o Hemingway, en sus crónicas impregnadas de referencias subjetivas de los terremotos de la ciudad de San Francisco o los artículos que relatan el acontecer de la Europa inmersa en la Segunda Guerra Mundial, respectivamente. Otros críticos encuentran puntos de contacto entre este tipo de literatura testimonial y las “non fiction novels” de Truman Capote publicadas a lo largo de los años sesenta con la intención de convertir en novelas sucesos que en circunstancias tradicionales habrían sido narradas dentro del estilo periodístico¹⁷⁴.

Sin embargo, a diferencia de estos textos testimoniales, la obra de Edwards no parte de una documentación previa, ni una exhaustiva investigación por medio de entrevistas, sino que se apoya en su propia experiencia y redacta, mediante procedimientos literarios, un caso personal que no busca en ningún momento una lectura sociológica. Siguiendo a Beverley, la diferencia entre el testimonio y la autobiografía y memorias se encuentra en la “ideología del individuo” que domina en las segundas, toda vez que se adueña de una conciencia de un individuo para relatar la singularidad de su experiencia¹⁷⁵. Por su parte, Julio Rodríguez-Luis rechaza esta dicotomía entre la individualidad autobiográfica y la representatividad

¹⁷³ Francesco VARANINI, *Viaje literario por América Latina*, El Acantilado, Barcelona, 2000. Para el autor italiano, los testimonios de Indro Montanelli o Saverino Tutito en referencia a los sucesos de Bucarest y La Habana, respectivamente, pertenecen a la misma categoría ideológica.

¹⁷⁴ Miguel GOMES, *Los géneros literarios en Hispanoamérica*, Pamplona, Eunsa, 1999.

¹⁷⁵ John BEVERLEY, “The margin at the center: on Testimonio (Testimonial narrative)”, *Modern Fiction Studies*, 35.1, 1989, pp. 11-28.

de la narrativa documental puesto que los relatos de los protagonistas no son intercambiables con otros seres humanos, de modo que la individualidad prima en ambas modalidades¹⁷⁶.

En el prólogo a la edición de 1982, el autor reincide sobre el carácter individualista y subjetivo de estas memorias cuando en una conversación unos amigos polacos le apremian para eliminar los aspectos no objetivos de tal manera que permita una traducción más comprensible al idioma del país. Edwards responde exaltado y sorprendido ante el requerimiento, puesto que tal acción supondría la desaparición prácticamente íntegra del texto:

“- ¡Cómo!- exclamé-. ¡Si es un texto autobiográfico! ¡Todo, desde la primera línea hasta la última, es subjetividad pura, deliberada y descarada subjetividad! ¡El libro entero se plantea en ese terreno! (1982, p. 17).

Finalmente, en el epílogo, el autor admite en una nota a pie de página el carácter estrictamente literario del texto toda vez que el contenido político ha sido descartado como motor propiciador de la escritura:

“Este no es un ensayo sobre Cuba, sino un texto literario, que puede inscribirse dentro del género testimonial y autobiográfico. Está mucho más cerca de la novela que de cualquier otra cosa, aun cuando no inventa nada, en el sentido tradicional de la palabra inventar. Sólo inventa un modo de contar esta experiencia” (1982, p. 338).

II. 5. La revisión del mito en *Adiós, Poeta*.

La clasificación genérica del volumen *Adiós, Poeta* no es una empresa fácil puesto que está nutrido por diferentes componentes que lo acercan al género memorialístico e incluso autobiográfico, pero al que se podrían añadir características

¹⁷⁶ Julio RODRÍGUEZ-LUIS, *El enfoque documental en la narrativa hispanoamericana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997.

heredadas de la tradición novelesca e incluso cabría la posibilidad de considerarlo un ensayo cuyo objetivo se centra en la revisión de una personalidad latinoamericana¹⁷⁷. En un principio, y partiendo del título, la lógica aplicada dirigiría nuestra predisposición hacia la consideración del libro como una enunciación subjetiva de la personalidad de Pablo Neruda, haciendo hincapié en aquellos aspectos menos reconocidos de su carácter, como fruto de la experiencia vital de largos años de amistad entre el poeta y la voz enunciativa. Efectivamente, la presencia del poeta está latente en la práctica totalidad de las páginas del libro, sin embargo, desde nuestro punto de vista el verdadero protagonista no es otro que el propio narrador, es decir, Jorge Edwards. La ambigüedad del título facilita esta segunda interpretación cuando la voz enunciativa erige su escritura como una encubierta elegía, en forma de despedida pública, a la vez que inmensamente personal e íntima. Pero al mismo tiempo, la despedida sugiere la necesidad por parte del memorialista de superar el patronazgo y la protección que la figura paterna de Pablo Neruda había ejercido sobre él desde el momento en que se inicia su larga amistad¹⁷⁸. La constante presencia del narrador, su explícita aparición en el texto y el hecho de que su perspectiva sea la predominante nos hace pensar que estamos ante unas memorias del propio escritor, narrador y protagonista.

Este escrito de madurez, sosegado y que genera una amena lectura, presenta una cosmovisión particular que supera lo cotidiano para trascender hacia aspectos más generales, aquellos que han definido la temática del escritor chileno a lo largo de su trayectoria literaria: el orden como instancia reguladora basada en las ideas

¹⁷⁷ Para Fabienne Bradu, el texto se define por su hibridez narrativa, que lo convierte en una mezcla de autobiografía, biografía, de historia literaria y política, de retratos diversos, escritos con los detalles narrativos de una novela, Fabienne BRADU, "Adiós, poeta", *Vuelta*, n° 173, Abril de 1991, pp. 42-43.

¹⁷⁸ María del Pilar Vila explora esta vertiente terapéutica de las memorias en un ensayo en el que analiza el texto como la necesidad edwardsiana de evadirse de la protección tanto estética como ideológica que el poeta había ejercido sobre él. Vid. María del Pilar VILA, "Ficciones autobiográficas. A propósito de *Adiós, Poeta...* de Jorge Edwards", *Taller de letras*, n° 29, Santiago, 2001, pp. 147-162.

recibidas, en una tradición incuestionable y que puede aplicarse a la organización político-ideológica, sin olvidar el componente cultural. Por otro lado, el autor se complace en revisar la percepción generalizada de ciertos aspectos culturales, lo que sin duda guarda una profunda conexión con el tema del orden, en virtud de la estructura de posibilidades que permiten las versiones oficiales de los acontecimientos. Edwards separa en este volumen la intransigencia que las ideas provocan en una época eminentemente ideologizada, cuya rigidez servía para valorar y clasificar las actitudes personales en función del grupo al que perteneciesen, negando toda posibilidad de entendimiento¹⁷⁹. Bajo estas coordenadas debe entenderse la cita de Boris Pasternak que encabeza el segundo capítulo de las memorias: “Nosotros, que fuimos hombres, hoy somos épocas”. Sobre la base del pretexto de rememorar los recuerdos más íntimos y personales de su relación con Pablo Neruda, el narrador presenta un panorama del ambiente político-ideológico y literario que abarca tres décadas, en un periodo que se extiende entre finales de los años cuarenta y la muerte del poeta, a principios de los años setenta. Los cambios que el paso del tiempo genera sobre los diferentes grupos revisados se proyectan fundamentalmente sobre tres espacios básicos cuya significación supera su contenido estrictamente localizador para situarse como paradigma de un pensamiento y una estética determinada. Estos espacios a los que tanto el poeta como el narrador acuden alternativamente son Chile, representado en torno a las diversas residencias del poeta, a los edificios del gobierno y a los locales ligados a la bohemia de la generación del narrador; París, como símbolo del universo intelectual latinoamericano e internacional y como escenario de la labor diplomática de ambos; y finalmente, La Habana, espacio ligado inicialmente al deslumbramiento que la

¹⁷⁹ Jorge Edwards ha expresado esta idea revisionista en varias ocasiones. Vid. MATAMORO, op. cit., p. 58: “Ese tipo de revisión de un mito, de revisión de un lugar común, es algo que a mí siempre me ha atraído y me ha fascinado y me ha provocado escribir”.

Revolución había provocado y que con el paso de los años deriva en un constante foco de problemas personales y malos entendidos políticos tanto para el poeta como para el narrador.

La originalidad del texto no se encuentra tanto en la temática considerada, mediante la utilización de una personalidad controvertida como fue la del poeta Pablo Neruda, como en la creación de una voz narrativa, auténtica protagonista, que transforma el relato en una sucesión de anécdotas cohesionadas en torno a una relación amical. La trama se desarrolla cronológicamente, con escasos anacronismos temporales, en una evolución que determina y facilita la comprensión de hechos futuros. Son constantes sin embargo las llamadas de atención al lector, predisponiendo su ánimo hacia saltos cronológicos o determinando la organización en torno a periodos sobre los que el narrador desea que el lector se detenga. Las sucesivas anécdotas relatadas encajan a la perfección, unidas por continuos comentarios y juicios de valor hasta tejer un discurso complejo en el que no parece sobrar nada. La voz narrativa y su punto de vista, su perspectiva, dirigen el desarrollo del enunciado bajo una presencia constante que apenas cede espacio a otros personajes. En este sentido, la propia estructura del texto es sintomática del protagonismo de aquéllos. Divididas en tres partes proporcionales, las memorias están clasificadas en torno a tres ejes temporales de raíz temática que guardan relación exclusivamente con el devenir personal del narrador. No están enfocadas en función del poeta y su adquisición y posterior abandono silencioso del compromiso político, sino en función del desarrollo profesional del narrador y sus diferentes destinos diplomáticos. De hecho, así lo expresa la voz narrativa mientras se comunica con el lector para aclarar hacia el final de las memorias la verdadera intención subyacente de las mismas:

“Volviendo a los agitados días del año 71 y 72, ya que de otro modo esta memoria personal de Pablo Neruda, que es inevitablemente mi propia memoria, la memoria, por lo menos, de las andanzas mías y de alguna gente de mi época por las residencias y los caminos nerudianos, quedaría truncada” (p. 261)¹⁸⁰.

La primera parte apunta los primeros contactos entre los dos personajes, a comienzos de la década de los años cincuenta, cuando Edwards en plena juventud, comenzaba a escribir sus primeros cuentos, rodeado de un grupo de amigos que compartía un similar punto de vista respecto al hecho literario. El Neruda de la primera parte es un ser histriónico, todavía lejano, poco humanizado, envuelto en la aureola de poeta nacional respetado por la crítica, en su etapa ideológica más radicalizada por las influencias estalinistas, demostrada en poemas de alabanza a las figuras internacionales más representativas del partido. Se describe como el eterno anfitrión que parece disfrutar únicamente ante la compañía constante de comensales sentados a su mesa, creando un selecto grupo de iniciados a los que les unen las tendencias estéticas en vigor y la devoción más o menos explícita al partido comunista. En esta primera parte, el narrador relata una serie de anécdotas que emplean a la perfección el talante intransigente y autoritario del poeta y que demarcan la inicial distancia entre ellos. La primera se basa en un manifiesto firmado por el narrador en 1953 con motivo de la celebración del Congreso Continental de la Cultura celebrado en Santiago de Chile para promover el diálogo con los escritores comunistas, abriendo así el debate sobre las libertades personales en los países que habían impuesto este modelo político¹⁸¹. El hecho de firmar el manifiesto no fue muy

¹⁸⁰ EDWARDS, *Adiós, Poeta*, ed.cit., 1990.

¹⁸¹ El manifiesto fue publicado en el periódico *La Nación* el 24 de abril de 1953. Su intención era abrir un debate moderado dentro del Congreso Continental de la Cultura, órgano tomado en aquel momento por los escritores y artistas ligados al partido comunista. El texto denunciaba la invitación de ciertos políticos como el general Juan Domingo Perón y exigía la libertad de expresión frente a las imposiciones dogmáticas. El manifiesto fue firmado entre otros por personalidades del futuro espectro político nacional como Eduardo Frei Montalva o Radomiro Tomic, y escritores como Eduardo Anguita, Eduardo Barrios, Teófilo Cid o Luis Oyarzún Peña. En este tipo de actos comenzaba a

bien recibido por el poeta, que a la postre actuaba como secretario del evento, tal y como lo demuestran los continuos reproches que dirige al narrador, a quien considera un joven ingenuo que se ha dejado manipular por los creadores del texto. La segunda anécdota proviene del talante estético nerudiano y su desprecio hacia ciertas personalidades literarias del momento con las que no simpatiza debido, fundamentalmente, a motivos ideológicos o porque elaboran unas propuestas más puristas e intelectualistas. De este modo, cuando Edwards escribe un breve pero denso comentario sobre las *Otras inquisiciones* de Jorge Luis Borges para ser publicado en la revista *La Gaceta de Chile*, creada por Neruda junto a un grupo de amigos y colaboradores, el joven aspirante comprende enseguida la importancia de las diferentes escuelas literarias, así como las luchas y conflictos organizados de modo más o menos explícito entre ellas. El comentario nunca llegó a ser publicado, arrinconado por los gustos estéticos del director de la publicación, en su afán por desterrar cualquier alusión a los poetas y narradores intelectualistas, desligados de las corrientes ideológicas de los partidos de izquierda. Esta visión inicialmente distante del poeta es fruto de la relación que se estaba estableciendo entre ellos durante toda la década del cincuenta, cuando Edwards era un invitado más, poco individualizado a los ojos del vate chileno. De algún modo, en esta primera parte se confirma la percepción generalizada del Neruda comunista, poderoso y pantagruélico que ha creado todo un lugar común en torno a su personalidad. Curiosamente, esta versión contrasta con el repaso que el poeta efectúa de esos años en sus propias memorias. En el capítulo dedicado al periodo que va desde agosto de 1952 hasta abril de 1957, a pesar de ciertos hechos importantes como la publicación de *Las uvas y el viento* y la

desarrollarse el talante crítico que habría de dar origen en el futuro a los acontecimientos paranoicos vividos en La Habana durante su estancia en la isla como encargado de negocios. La respuesta de Neruda también evoluciona con el paso del tiempo puesto que se manifiesta mucho más comprensivo y condescendiente con él después de la experiencia cubana.

creación de parte de las *Odas elementales*, unido a la separación definitiva de Delia del Carril para oficializar su compromiso con Matilde Urrutia, el poeta resume someramente lo ocurrido durante esos cinco años en menos de una página, objetando que “no me sucedieron cosas curiosas ni aventuras capaces de divertir a mis lectores”¹⁸². La ausencia de anécdotas epopéyicas, del tipo que fueron forjando su imagen pública, justifica, desde su punto de vista, la sutil eliminación de un periodo vital concreto¹⁸³.

La constante presencia del narrador en primera persona no sólo como testigo presencial de los hechos y anécdotas reseñadas sino también como protagonista, como personaje activo que guía su propio destino se advierte al lector desde el comienzo del texto:

“Creo que escuché pronunciar por primera vez la palabra “Neruda”, bastante extraña antes de que uno se acostumbre a ella, en los patios del colegio de San Ignacio de Santiago de Chile, en el edificio antiguo, ahora demolido, de la calle Alonso de Ovalle” (p.11).

La introductoria primera persona del verbo manifiesta inequívocamente el camino que estas memorias recorren sobre la vida y obra del poeta a través de los recuerdos e interpretaciones de la voz narrativa. Del mismo modo asistimos desde el primer párrafo al planteamiento de uno de los hitos conductores de las memorias: el nacimiento y posterior desarrollo de la vocación literaria del narrador y de su sensibilidad artística hacia una poesía de fuertes resonancias eróticas que contrastaba con la vacuidad de los programas oficiales de estudios de literatura. Neruda se transformaba ante sus ojos de lector adolescente en una sugerencia exaltada, ligada a la primera bohemia de los pocos elegidos que se reunían para admirar las

¹⁸² Pablo NERUDA, *Confieso que he vivido*, Barcelona, Seix Barral, 1992, pp. 220-221.

¹⁸³ Fabienne BRADU, art.cit., *Vuelta*, n° 173, 1991.

grabaciones en viejos discos de vinilo de *Crepusculario*, o *Alturas de Machu Picchu* recitadas por el poeta.

El primer encuentro entre el narrador y Neruda se produjo de un modo casual y desigual, cuando Edwards era todavía adolescente y junto a su grupo de amigos coincide con él en la casa de un compañero del poeta. La distancia que se establece entre los jóvenes y el vate se reproduce magistralmente en el texto haciendo hincapié en el silencio que se apodera de ellos, frente a la elocuencia del poeta. Conforme transcurren las memorias, esa distancia abismal entre ambos irá desapareciendo hasta eliminarse por completo y volver a resurgir en una inversión peligrosa para el mantenimiento del mito. En el prólogo a la reedición de las memorias, titulado “*Adiós, poeta... Pablo Neruda y su tiempo*”, Edwards establece el carácter paradójico que su persona experimenta dentro de la relación con el poeta a lo largo de veinte años:

“Esa amistad siguió una curva curiosa y tuvo algún momento de turbulencia, todo lo cual está contado aquí. Ahora pienso que comencé como un discípulo joven intimidado por el gran maestro, que las relaciones después se hicieron más parejas, más equilibradas y que en los años de la embajada en París, en la enfermedad, en el asedio constante, en la enorme dificultad diplomática y política, tenía que actuar a veces como un hermano mayor, casi como un padre”¹⁸⁴.

La relación de amistad y compañerismo establecida entre ambos escritores no es fruto de la admiración literaria que por razones de edad podría haberse dado entre maestro y discípulo. Desde el primer momento, Edwards delimita su independencia estética respecto al poeta, sin excluir ocasionales admiraciones y más que frecuente decepciones. En su esfuerzo por determinar su propio espacio dentro del grupo generacional en el que se encuadra, Edwards desmitifica el clima poético del

¹⁸⁴ Jorge EDWARDS, “Un adiós a muchas cosas”, *El País*, 20 de junio de 2004, pp. 16-17.

momento, a finales de los años cuarenta, esbozando con tres breves pero certeras pinceladas las encarnadas disputas que protagonizaron los tres poetas más representativos e influyentes del momento: Pablo de Rokha, Vicente Huidobro y el propio Pablo Neruda. Las desavenencias públicas y publicitadas entre los tres poetas provenían fundamentalmente de sus egocéntricas personalidades y de las divergencias irreconciliables en el terreno estético e ideológico. Al contextualizar a Neruda dentro de ese conflictivo ambiente literario, Edwards se permite desacralizar la figura del poeta de Temuco, introduciendo comentarios críticos del momento, eliminando así todo rastro de dependencia estética respecto a aquél.

Sin embargo, en el primer encuentro real entre Neruda y Edwards, cuando aquél le invita a su casa santiaguina en Los Guindos, el narrador accede a un nuevo planteamiento del universo bohemio y artístico, y descubre la frescura y las desinhibiciones de los seguidores del poeta, en contraste con la extravagancia intelectualista de sus compañeros de generación. En ese instante, la figura mítica de Neruda ejerce todo su poder fascinador sobre un joven que admira la vitalidad que las costumbres hogareñas del poeta desprenden frente a la rigidez propia de las familias de la alta burguesía de las cuales provenía. A esto se unía la pasión que entre su generación había causado la publicación de *Residencia en la tierra* y los poemas anteriores al *Canto General*.

Progresivamente, Edwards se va adentrando en la atmósfera promovida por el poeta y disfrutando de las posibilidades de ampliar el horizonte literario que la cercanía de aquél le proporcionaba. Con todo, la veneración inicial hacia el personaje, hacia el mito, comienza a establecer en la mente del narrador una clara distinción entre el pasado y el presente, toda vez que el poeta es admirado en función de sus escritos de juventud, a pesar de las probables equivocaciones políticas de la

madurez. Se establece de este modo para Edwards la curiosa sensación de compartir espacio y amistad con un personaje que había desaparecido pero cuya gloria pasada se mantenía incólume:

“A mediados de la década del cincuenta, Neruda asumía, para mí y para muchos de mis amigos, la figura de un poeta del pasado, un personaje mítico, que ahora, en el presente, se repetía, o practicaba un verso más bien fácil y circunstancial. Mi fascinación nunca desgastada consistía en pensar que esa persona, a quien yo veía con relativa frecuencia, era la misma, por increíble que eso pareciera, que había llegado de Temuco a Santiago, allá por el año veinte, y había escrito *Crepusculario*, *Veinte poemas* y *Tentativa del hombre infinito*; la misma que había vivido en el Extremo Oriente y había creado allá la mayor parte de *Residencia en la tierra*” (p. 72).

Este juicio, emitido en el tiempo de los acontecimientos, clarifica la posición de insubordinación literaria ante el poeta y la autonomía de quien ha buscado inspiración y conocimiento lejos de la órbita vitalista nerudiana. Con este breve comentario, el joven aprendiz de escritor degrada la figura legendaria al convertirla en un reflejo simple del admirado poeta que había sido en otro tiempo¹⁸⁵.

Entre las líneas que destilan la relación entre el poeta y el narrador y los recuerdos de éste, se entreteje un lúcido análisis del panorama político y artístico de los diferentes periodos históricos que su amistad atraviesa. Como eje común vertebrador permanece establecida la figura de Neruda, que actúa como centro sobre el cual se van posicionando las diversas actitudes reseñadas. Edwards traza, de este modo, un nítido y, al mismo tiempo, íntimo retrato de los escritores del momento, sobre los que ofrece una breve acotación conforme van entrando en la escena

¹⁸⁵ En el capítulo de las memorias titulado “Respuestas oscuras”, Edwards admite la imposibilidad del poeta para recuperar el tono de sus primeras composiciones, a pesar del esfuerzo por dejar atrás su etapa panfletaria. En la última parte del libro, el poeta comprende la magnitud de ídolo que el mismo había contribuido a crear, cuando reconoce que a pesar de su continua evolución y el número de ediciones de su obra poética, el público lector ha dejado de leerle o bien se ha quedado anquilosado en los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*.

cronológicamente definida por el proceso de amistad entre el poeta y el narrador. Por el texto desfilan oportunos comentarios respecto a su generación literaria, se hace eco de los continuos enfrentamientos entre posturas estéticas aparentemente irreconciliables, mientras establece una estratégica distancia respecto a toda escuela.

En el último capítulo de la primera parte comienza a gestarse la profunda amistad desarrollada en las partes posteriores. En ese instante, en el año 1962, Edwards va adquiriendo progresivamente el respeto del poeta como escritor, a pesar de la escasa prolijidad de su actividad literaria, y como miembro del cuerpo diplomático. El narrador experimenta ahora un acercamiento más sincero al poeta, insistiendo en que sus reuniones solían producirse a solas, en la compañía de sus respectivas esposas, y cuando el bullicio de las constantes visitas dejaba la casa vacía y silenciosa. En esa atmósfera fluyen las anécdotas interminables y los comentarios acerca de otros personajes del momento.

La segunda parte se centra en la etapa profesional del narrador en el terreno de la diplomacia cuando Edwards pasa por diferentes departamentos y consulados hasta encargarse sucesivamente de la secretaría de la embajada chilena en París, del departamento de Europa Oriental en Santiago de Chile y de la oficina de Lima justo antes del triunfo electoral de la Unidad Popular de Salvador Allende a comienzos de los años setenta. La disparidad de los destinos propicia el distanciamiento físico entre los dos personajes, al mismo tiempo que los acerca en un mutuo respeto cuando el poeta y el narrador se humanizan e individualizan respectivamente en la perspectiva del otro. Persiste todavía la visión nerudiana del poeta comprometido con el partido comunista y representante de un tipo de poesía social y épica, capaz de llenar auditorios y agotar sucesivamente las ediciones de sus obras, llenando sus vitrinas de premios y condecoraciones. Sin embargo, comienza a perfilarse en esta segunda

parte una versión más personalizada, de un ser dividido entre su imagen pública y su conciencia crítica, derrotado por la certidumbre de que a pesar de las innumerables ventas editoriales, ya nadie lee sus obras como al principio, de que se ha convertido en una pieza de museo. Su trono comienza a debilitarse ante las continuas e injustificadas exigencias, siempre relacionadas con un coleccionismo caprichoso o su carácter gregario infantil, sin olvidar su estilo manipulador, cuando presiona al narrador para favorecer su candidatura al premio nobel del año 1971.

La segunda parte se inicia en París, durante la etapa en la que el narrador ocupaba el puesto de canciller en la embajada chilena de la capital francesa. Al lógico distanciamiento físico entre el narrador y el poeta se une la fascinación que produce tanto la vida diplomática como el encuentro con la multitud de escritores y artistas latinoamericanos que tomaron París durante la década de los años sesenta. Con una prudente lejanía que le otorga el puesto diplomático, Edwards coincide con las jóvenes personalidades más deslumbrantes del momento como Mario Vargas Llosa, Julio Cortázar, Octavio Paz, Carlos Fuentes, etc., a los que dedica un breve y certero retrato a partir de la impresión que aquéllos iban causando en él. La fascinación que estas personas ocasionaban venía precedida por la constante presencia de la literatura en la atmósfera parisina. Paulatinamente, el narrador depone el anecdotario nerudiano para participar en acaloradas conversaciones en defensa de una determinada postura estética o un estilo más o menos imperante.

Por aquel entonces, a principios de la década de los años sesenta, Edwards todavía no había conseguido recuperar el ritmo de escritura que le había llevado a crear y publicar su primer libro de cuentos diez años atrás. A pesar de este momentáneo periodo vacío, la estética del escritor comenzaba a perfilarse a juzgar por las características de sus lecturas predilectas: Jean- Jacques Rousseau, Stendhal y

Proust, fieles representantes del estilo memorialista. Frente a la tendencia imperante de eliminación del subjetivismo del autor y la búsqueda de universos paralelos, desligados de la realidad, pero que la representen en su conjunto, Edwards propone en una discusión con Vargas Llosa la recuperación de la intimidad de los recuerdos y la voluntad de la memoria creativa para configurar una ambientación y unos personajes que “parecían más vivos que los parientes y conocidos de uno” (p. 112).

Frente a estas nuevas coordenadas estéticas, el narrador inicia inconscientemente la degradación del mito sobre el cual se sustenta la trama de las memorias. El eterno promotor de tertulias desciende a un estadio inferior y mucho más familiar en el momento en el que salen a relucir las pequeñas manías y caprichos del hombre cotidiano: su miedo a los automóviles, hasta el punto de provocar accidentes, su burlesca caracterización como “reyezuelo” o “barón feudal”, exigiendo las prebendas e impuestos de sus amigos, o la manía infantil del coleccionismo, son algunas de las circunstanciales anécdotas que el narrador presencia y que humanizan al antiguo ídolo. Proporcionalmente, sin embargo, aumenta la apreciación del narrador por parte del poeta, introduciéndolo dentro del grupo de los iniciados y asumiendo las ventajas que el cargo conlleva. Desde su cómoda posición en la diplomacia, Edwards se sitúa en el centro de las tendencias artísticas e ideológicas que suscita la bohemia parisina y a pesar de continuos esfuerzos, el acercamiento entre los escritores latinoamericanos, creadores de la nueva literatura, y Pablo Neruda, como representante de la vieja guardia literaria y el partido comunista, resulta infructuoso. Su visceral desprecio de las nuevas corrientes estéticas de la década de los años sesenta, el auge del pop-art, la liberación sexual o la música pop, desplazan al poeta hacia una posición desgastada y anclada en las viejas consignas.

Por otro lado, en esta segunda parte el narrador relata de una manera más concisa y reflexiva los acontecimientos plasmados en *Persona non grata*. Sin redundar en aquellos episodios reconocibles, Edwards traza un mosaico del periodo previo al viaje a La Habana, en que intercala voces disidentes y comentarios críticos, todos ellos emitidos en la intimidad de la extraoficialidad, con la revolución cubana, que habrá de predisponer su ánimo adverso hacia la realidad política de la isla:

“Yo escuchaba, cavilaba, y me quedaba con un resquicio, con un germen de duda. ¡Razonable y previsor resquicio, que me ayudó a mantener una relativa, pero muy saludable distancia!” (p.148).

Entre las voces autorizadas que enumera el narrador se encuentran la del propio Pablo Neruda, o la de Celia Serna, madre de Ernesto Guevara. El primero había sufrido la humillación de buena parte de la intelectualidad cubana, que no le había perdonado una visita a Nueva York y un almuerzo con el presidente peruano Belaúnde Terry en 1966, y que había firmado una carta reprochándole su falta de criterio y la debilidad de su compromiso. En cuanto a la segunda, después de una breve visita a la isla había comprobado la progresiva burocratización de la revolución y su estancamiento una vez superado el deslumbramiento de la etapa inicial. Durante su breve estancia en el país para participar en el jurado del premio Casa de las Américas de 1968, Edwards advierte la presencia de la vigilancia institucional a partir de los comentarios de personas allegadas al régimen como Enrique Lihn o Jorge Semprún.

La continua presencia de la temática que podríamos denominar “*Persona non grata*” se erige como una autojustificación tanto de los sucesos que dieron lugar al libro como a la propia escritura del mismo. A esto habría que añadir la trascendencia de los hechos políticos previos a la elección de Salvador Allende, así como de su posterior gobierno y del golpe de estado. Edwards establece desde el primer

momento su intención de mantenerse al margen del proceso electoral, en virtud del derecho que le otorga su residencia en Lima, pero al mismo tiempo, avalado por las opiniones del poeta, considera a la Democracia Cristina como la mejor opción para el gobierno, lo cual determina su certera visión apocalíptica del futuro político nacional.

La tercera parte se inicia con la salida de Edwards hacia La Habana para hacerse cargo de la reapertura de las relaciones diplomáticas chileno-cubanas que pondrían fin a siete años de aislamiento recíproco. El contenido de esta tercera parte es esencialmente político y, hasta cierto punto, redundante respecto al epílogo parisino que acompaña la segunda edición de las memorias cubanas recogidas en *Persona non grata*, en el que se relata el mismo periodo histórico-personal. En lo que respecta a la relación entre el narrador y el poeta, el progresivo distanciamiento físico de la segunda parte se difumina cuando ambos trabajan juntos para la embajada chilena en París, y es sustituido por una amistad que habría de concluir con la muerte del poeta. De este nuevo grado de relación surge un conocimiento más intenso e íntimo del personaje, que por primera vez accede a hablar de ciertos tabúes con el narrador. La tesis de estas memorias podría resumirse en el contenido del capítulo segundo de esta tercera parte cuando Edwards, mediante una oportuna metáfora, compara la evolución político-ideológica del poeta chileno con la trayectoria de un “cardenal ateo”, profundamente acomodado en su trono ideológico a pesar de haber perdido la fe en los principios que lo movieron a la lucha activa en el pasado. Se descubre así la lucha interior que domina al personaje, obligado a representar el papel que de él se espera como símbolo externo de todo un movimiento internacional:

“Lo que dominó en esos dos años suyos en París, los años finales de su vida, fue, me parece, el deseo de libertad y de sentirse en confianza con unas pocas personas, sin necesidad de mentirle a los otros ni de mentirse a sí mismo. Había en

eso una combinación de notable lucidez política, de humor desengañado y de melancolía profunda, en la que influía la visión cercana de la muerte, y una necesidad de evasión o de refugio en la poesía y en una especie de comunión mística con la naturaleza, sentimiento que siempre, desde su adolescencia, estuvo en el origen de su lirismo de mejor calidad" (p. 228).

A partir de una estructura establecida en torno al narrador, su constante presencia se justifica en cierto modo por la delimitación de la personalidad nerudiana a aquellos instantes compartidos con esa voz narrativa que ordena los hechos y expone sus comentarios. Al narrador no le compete explorar la vida del poeta, sin duda amplia, rica y suficientemente documentada, sino que se reduce a aquellos momentos de su existencia personal que por una razón u otra fueron compartidos con el poeta: pasando revista a sus primeros contactos alrededor de las opíparas mesas de la Chascona o Isla Negra, hasta una amistad madura repleta de anécdotas conjuntas, para concluir con su relación laboral en la embajada chilena en la capital francesa bajo el mandato del presidente Allende. En la mente del narrador, Neruda evoluciona desde su inicial percepción del vate anfitrión y lejano hasta la figura del amigo, confidente, mentor y persona de toda confianza.

En la primera parte, debido fundamentalmente a la distancia entre el poeta y el narrador, existe una cierta imprecisión temporal que la voz narrativa subsana mediante la incorporación de hechos históricos o datos biográficos, para determinar la localización cronológica de los sucesos recordados. De este modo se contextualizan en una determinación temporal más concreta episodios que quedaron desconectados en el devenir de la memoria o por situarse en un tiempo relativamente pretérito para el que realiza la tarea del recuerdo:

"y el contexto me hace pensar, aunque ahora no pueda recordar la fecha y ni siquiera el tema preciso, que el XX Congreso del Partido Comunista de la Unión

Soviética (...) acaba de ocurrir, o por lo menos se encuentra *ad portas*, con lo cual nos remitimos a fines del años 55 o comienzos del 56" (pp. 65-66).

La cercanía de los acontecimientos permite una precisión mayor conforme avanza el texto, puesto que éstos permanecen más frescos en el recuerdo colectivo. En otras ocasiones, es necesario un periodo de documentación previo y la búsqueda de testimonios que garanticen la veracidad de lo expresado toda vez que por cuestiones de edad el narrador no había podido ser testigo de los sucesos comentados, al tener lugar en la juventud y primera madurez del poeta, durante su periplo europeo. La consulta con personajes que compartieron aquellos momentos con el poeta se torna obligatoria para favorecer la comprensión del texto, como por ejemplo Rafael Alberti, que aporta su visión del poeta durante los años inmediatamente anteriores a la guerra civil española.

Pese a que el narrador no prodiga sus comentarios metamemorialísticos, se aprecian ligeros intentos de explicitar su tarea recopilatoria y las dificultades a las que el proceso de acceso a los recursos de su memoria debe enfrentarse para establecer una narración coherente y ordenada: "Sigo el rumbo señalado por la memoria, hago un esfuerzo para adaptarme a la cronología, pero intervienen, no lo dudo, errores, superposiciones, lagunas mentales, desvíos" (p. 118).

En ocasiones, la imprecisión se traslada desde el espacio del recuerdo hasta el instante de lo recordado, sumiendo su acción en una nebulosa que la memoria presente no puede ordenar. La memoria es selectiva y el olvido alcanza categoría creativa al eliminar ciertos episodios sin razón aparente, en contraste con la precisión que alcanzan viejas e insignificantes imágenes como el recuerdo del nombre de un restaurante, o el tema, intrascendente de viejas conversaciones de sobremesa:

"Eran en mi recuerdo, situaciones más bien desordenadas, más bien confusas, afectadas por una situación de azar y de transitoriedad, y donde los whiskys

y los vinos de todos los colores contribuían a multiplicar la confusión. Hay una fotografía de una mesa de ese mismo restaurante del primer día, publicada en el Neruda de la colección "Poetes d'aujourd'hui", en la que están los Aragon, los Marcenac, los Neruda, Carlos Fuentes, nuestra gran amiga chilena Maritza Gligo, que emigró a París a los veinte años y se quedó ahí para siempre, y nosotros, pero la verdad es que no recuerdo ni la hora, ni las circunstancias exactas, ni las conversaciones. ¡Nada!" (p. 123-124).

La exclamación final proyecta la rotundidad de la falta de memoria al mismo tiempo que irónicamente zanja un asunto que probablemente resulte irrelevante o que no desee desempolvar. ¿Quieren estos breves y escasos comentarios incidir sobre el carácter íntimo y personal de los hechos recordados, frente a las sucesivas versiones autorizadas de la biografía nerudiana? Es probable que el narrador intente evidenciar su posición de dominio y control sobre unos datos que pueden resultar negativamente sorprendentes para los seguidores de la versión oficial y mítica del poeta¹⁸⁶. Consciente de la poca firmeza del terreno sobre el que camina, Edwards encierra sus salvedades de un modo tal que se convierten en opiniones personales, elaborando un discurso que no pretende convencer a nadie sino que desea ser fiel a sí mismo, aunque ello implique errar en sus percepciones. En otros instantes, la necesidad de revelar episodios ocultos de la biografía del poeta parece imperiosa y obligatoria, a pesar de que puede ir en perjuicio del propio narrador puesto que supone poner a descubierto episodios que le afectan directamente:

¹⁸⁶ En una de las crónicas de *Diálogos en el tejado* Edwards reflexiona sobre la instrumentalización del personaje nerudiano llevada a cabo con posterioridad a su muerte poniendo como ejemplo la imagen irreal que de él se traduce en la película *El cartero de Neruda*, aludiendo a su escasa afición al baile y la poesía romántica, como tópicos que lo han convertido en un mito popular, tal y como le ha ocurrido a otras leyendas hispanoamericanas como el Che Guevara o Carlos Gardel. En los tres casos, la mitología popular se vio favorecida por la espectacularidad y misterio que rodearon sus muertes. En "El Neruda del Cartero" Edwards establece las paradojas y anacronismos que sobre la novela de Skármeta, *El cartero de Neruda*, llevó a cabo el director Michel Radford en la película homónima. Jorge EDWARDS, *Diálogos en un tejado*, Barcelona, Tusquets, 2003, p.207-210.

“En esta época se produjo un incidente pequeño, un episodio ínfimo, pero revelador, que Neruda y yo sepultamos de inmediato en un discreto silencio, y que yo, quizás, debería omitir, si el propósito de este libro consistiera en hacer una apología en lugar de un retrato verdadero. Sin embargo, sólo una memoria real, sin concesiones, y un retrato de verdad, con todas las luces y las sombras que eso exige, tienen algún sentido a estas alturas y pueden contribuir, a lo mejor, a una percepción más cabal de la vida literaria y política de nuestro tiempo”¹⁸⁷.

“Uno sentía, para ser franco, y qué sentido tendría escribir memorias si no es para ser franco, para franquearse, buscando la síntesis difícil de la invención verbal y de la fidelidad a la verdad de la memoria, por lo menos” (p. 281).

Este fragmento encierra toda una poética respecto al género utilizado, introduciendo los conceptos de verdad empírica y verdad subjetiva, así como el importante papel que el lenguaje juega a la hora de expresar y traducir una serie de ideas en una continuidad verbal que no contradiga ni traicione el objetivo buscado. Una vez más, nos encontramos con una verdad, una realidad que se esfuerza por ser “real”, pero que se enfrenta a la engañosa percepción de la memoria como hemos expuesto anteriormente en este capítulo, contaminada por el conocimiento de los sucesos posteriores que de ningún modo permanece inmutable a la espera de ser rescatada. Más significativa resulta la observación en referencia a la calidad del lenguaje como posible tergiversadora, debido a los múltiples matices de significación. La preponderancia del lenguaje como elemento vertebrador de la poética de Jorge Edwards puede rastrearse en diferentes discursos y conferencias. Resumiendo una labor literaria cercana a la cincuentena, el escritor establece las prioridades de las

¹⁸⁷ El episodio molesto sobre el cual el narrador pretende arrojar luz se refiere a la posible implicación del poeta en el asesinato de Troski, en el que también estaba involucrado David Alfaro Siqueiros y ventilado a los cuatro vientos por el eterno enemigo de Neruda, el poeta cubano Ricardo Paseyro. El episodio expuesto en estas memorias no entra en juicios sumarios que ya han sido olvidados sino que se limita a descubrir mediante una anécdota completamente casual la realidad de la negada relación entre el poeta chileno y el pintor mexicano. Véase el capítulo “Una firma indiscreta” de las memorias para el relato completo, pp. 276-292.

distintas motivaciones que le han llevado a la creación literaria durante este amplio periodo de tiempo:

“Hice muchas cosas, pero siempre la tarea principal, de noche, de madrugada, en espacios de tiempo robado, al margen de documentos oficiales, fue la de escribir ficciones, o la introducir en la multiplicidad de los sucesos, en el enigma del pasado, en los recovecos de la memoria, una coherencia, una estructura narrativa que siempre, en definitiva, era imaginación, arte de la palabra. Las circunstancias me obligaron a escribir, algunas veces, en contra de la corriente, de la moda, de pensamiento al uso, y traté de hacerlo con naturalidad, sin pretensiones, sintiendo que la escritura, antes que nada, es una forma de fidelidad, la exigencia de un acuerdo consigo mismo, y que uno tiene derecho y quizás hasta la obligación de transmitir la experiencia a los demás”¹⁸⁸.

En conclusión, cabría añadir que la memoria activa, aquella que supera los límites del olvido circunstancial o deliberado, no se limita a recrear una serie de anécdotas con mayor o menor cercanía a la realidad, sino que interpreta, extrae conclusiones que superan la cotidianeidad de los sucesos relatados para establecer comentarios que, introducidos con el beneficio que supone el paso del tiempo, justifican o critican las diversas actuaciones tanto propias como ajenas. Los diferentes matices que incorporan las diversas culturas y edades, provocan el choque, el conflicto encubierto que está siempre presente para demostrar las divergencias entre los variados grupos que se enfrentan: europeos y latinoamericanos, los jóvenes y la vieja guardia, lo institucional y el espacio creativo, la izquierda y la derecha, los castristas y los anticastristas. Cada una de estas categorías se divide a su vez infinitamente en subcategorías enfrentadas entre sí. Por todo ello, bajo estas memorias de Pablo Neruda, o de los recuerdos del narrador, subyace la revisión

¹⁸⁸ Jorge EDWARDS, “La aventura del idioma”, Discurso de entrega del Premio Cervantes 1999, *El País*, 25 de mayo 2000.

panorámica de diversos mitos y la puesta en entredicho de múltiples ideas recibidas¹⁸⁹.

II. 6. La elaboración lingüística en la narrativa de Jorge Edwards.

La estética narrativa de la generación del cincuenta tuvo una enorme y decisiva influencia en la producción narrativa de Jorge Edwards, porque determinó desde los inicios el camino que abría de continuar. Las tendencias puestas en práctica por el grupo de jóvenes escritores en torno a la segunda mitad del siglo pasado exigían un cambio radical respecto a la narrativa normativizada por el realismo criollista. El campo cedía su espacio a la ciudad y los personajes, ahora jóvenes y adolescentes en su mayoría, se desenvolvían en un marco novedoso, continuamente relegado al terreno de lo extra-literario, el espacio de la clase media-alta, de sus casonas, vistas ahora desde dentro por personajes que se mueven desubicados en el interior de un escenario acartonado que no los entiende. La aparición de los nuevos héroes, dentro de sus espacios cotidianos no podría representarse dentro de las coordenadas lingüísticas promovidas por las generaciones anteriores y caracterizadas por la representación de los distintos dialectos y sociolectos existentes en el país. Se imponía por el contrario un nuevo lenguaje que unificase el abismo distanciador y superior con el que el narrador de las novelas realistas traducía el lenguaje de los personajes populares catalogados. Edwards afirma al respecto que para superar la rigidez de este lenguaje, la literatura de la generación buscó el apoyo de la poesía, principalmente de aquellos poetas latinoamericanos inmersos en las

¹⁸⁹ Esta ruptura del espacio mítico latinoamericano que había sido iniciada con la escritura y posterior publicación de *Persona non grata* coincide con el planteamiento llevado a cabo por Octavio Paz en torno a la consideración legendaria de ciertos aspectos políticos en el continente. Vid. Octavio PAZ, *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1990, p. 126: "La crítica filosófica tiene entre nosotros, además de la función intelectual que le es propia, una utilidad práctica: es una cura psicológica a la manera del psicoanálisis y es una acción política. Si hay una tarea urgente en la América Hispana, esa tarea es la crítica de nuestras mitologías históricas y políticas".

tendencias experimentales e innovadoras, como Ramón López Velarde, Cesar Vallejo, Huidobro o Neruda:

“Asimilar ese mundo verbal en la prosa narrativa era una forma de insertarse en la modernidad, en el concepto de que el lenguaje de la novela exige una autonomía, una coherencia interna, un ritmo, que lo acercan al del poema en prosa”¹⁹⁰.

El análisis lingüístico de una obra literaria es, a menudo, pertinente por varias razones, que se pueden simplificar en el hecho indiscutible de que todo texto está constituido por unidades verbales y que la lengua utilizada es el instrumento y el vehículo conductor para su transmisión y recepción. Sin embargo, en el caso que nos ocupa, el estudio de los aspectos de la lengua literaria utilizada por Jorge Edwards resulta además de pertinente, obligatorio, dada su particularidad y su contribución a la objetividad ofrecida. A lo largo de su producción narrativa, el lector accede a un corpus lingüístico caracterizado por la incorporación de abundantes chilenismos que definen el habla local de Santiago en un instante cronológico acotado y que demuestra las diferencias socio-económicas y culturales de sus habitantes. Sin descender hasta el nivel del extremo localismo que fomenta la incomprensión de un texto literario y la imposibilidad de superar el paso del tiempo, esta narrativa prodiga el uso de términos exclusivamente conocidos en el ámbito espacio-temporal del autor, -hecho que puede dificultar y ralentizar el proceso de lectura-, que vulnera la neutralidad del estándar lingüístico que define al idioma español.

Una lectura completa del conjunto de esta producción narrativa permite el desciframiento de su código idiomático, puesto que, al igual que la temática que la define, es esencialmente recurrente. El hecho mismo de que todos los personajes protagónicos sean chilenos y, a excepción del ilustrado Toesca y el anacrónico Marqués¹⁹¹, todos ellos, en su mayoría, cohabiten en el eje cronológico que abarca la

¹⁹⁰ Jorge EDWARDS, art.cit., *Quimera*, n° 83, 1983, p. 38.

¹⁹¹ Ambos personajes protagonizan respectivamente *El sueño de la historia* y *El museo de cera*.

segunda mitad del siglo XX, acota el campo lingüístico representado y permite la repetición de una serie de expresiones, términos y variantes morfológicas, sintácticas y léxicas. La constante incorporación de un determinado lenguaje anula la presunta vocación localista del texto, puesto que no se aprecia el uso catalogante e indiscriminado de vocablos, ni la plasmación del carácter diferenciador del español de un determinado grupo social, propio del criollismo de la generación literaria anterior¹⁹². La dignificación de un campo léxico chileno que ilustre el realismo de las escenas relatadas puede considerarse como el principal objetivo perseguido por el autor. De este modo, Edwards, recurriendo a un tipo peculiar de lengua literaria, ha creado un espacio y un estilo lingüístico propio y característico¹⁹³.

Sin embargo, tal recurrencia ha experimentado una evolución en su tratamiento, desde la publicación de *El patio* en 1952, hasta la aparición de sus últimas novelas. Su desigual utilización responde a las demandas de una determinada temática, a la elección de un estilo con connotaciones más o menos realistas, así como a la distancia física de los personajes respecto al área de influencia lingüística. De este modo, por ejemplo, la proliferación de chilenismos disminuye proporcionalmente cuando la acción se traslada a París, en un ambiente culturalmente cosmopolita, o cuando la voz de un narrador impersonal pretende distanciarse del hecho observado y afianzar su neutralidad mediante el empleo de un lenguaje más sobrio y objetivo.

Desde un punto de vista exclusivamente lingüístico, la culminación de un lenguaje propiamente chileno, utilizado de modo natural e inconsciente, aparece con

¹⁹² A juicio del autor, el criollismo planteaba un uso del lenguaje en el que se demostraba la dualidad paternalista de las narraciones, fragmentadas entre la estandarización lingüística de los narradores y las variantes indígenas que caracterizaban el lenguaje de las clases bajas y campesinas. Jorge EDWARDS, art.cit., *Quimera*, n° 83, 1983.

¹⁹³ Para el escritor es de vital importancia la plasmación de un lenguaje propio y definido, circunscrito a las características idiomáticas del español en Chile. A pesar de haber escrito buena parte de su producción literaria en otros países, como Francia, Alemania o España, el autor admite que en este último caso, el español peninsular estaba alterando de algún modo la natural incorporación de coloquialismos chilenos, razón por la cual, entre otras muchas, decidió regresar a su país en 1978. Vid. Michael MOODY, art.cit., *Hispania*, n° 68, 1985, p. 113: "I didn't want to become a Spanish writer. I already had problems with language because, even though it is the same language, its written forms and colloquialisms are different and I was beginning to lose the "Chilean way" of speaking and writing and I didn't want to lose that: so I came back at the end of '78".

Los convidados de piedra, aunque ya había sido trazado con éxito en *El peso de la noche*, y en la mayor parte de los cuentos publicados hasta la fecha. Resulta sorprendente que la novela inmediatamente posterior a éstas, *El museo de cera*, haya sido escrita en un tono paródico barroco culto y que rechaza la masiva utilización de términos y expresiones locales. De un modo similar, en dos de las novelas siguientes, *El anfitrión* y *El origen del mundo*, se apuesta por la incorporación consciente del habla propia, acompañada por un comentario que la diferencia del resto de la lengua utilizada. Este hecho marca la distancia temporal y espacial respecto del territorio de la infancia y la primera juventud, en el que se gesta el conocimiento de un corpus lingüístico transmitido y heredado, y que contrasta con el hecho de que el presente se desarrolle en un medio extraño, como puede ser, respectivamente, el representado por Berlín y París. Estas variaciones a la hora de acometer el hecho del habla promueven una concepción del lenguaje como un instrumento de acompañamiento para la temática elegida, lo que permite una utilización desigual de términos. En *El sueño de la historia*, por su parte, el lenguaje adquiere una categoría superior, destinado como está a la creación de una atmósfera que represente mediante una amplia gama de sensaciones que implican los cinco sentidos la riqueza y especificidad del periodo colonial chileno, previo a la independencia. El lenguaje se nutre ahora de sensualidad, sin caer en anacronismos lingüísticos, a través de una modernización de las variantes lingüísticas propias de los diferentes estratos sociales que se integran con naturalidad en la trama.

Bajo este epígrafe se analizan las características definitorias de los aspectos lingüísticos de esta narrativa, en función de su empleo generalizado, puesto que no está en nuestro ánimo elaborar un pormenorizado listado lexicográfico, sino la necesidad de exponer cuáles son las motivaciones que se esconden detrás de su recurrente uso. El estudio pone especial atención en los dialectalismos, así como en las variaciones morfo-sintácticas del español de Chile respecto de la norma

estándar¹⁹⁴. En el capítulo cuarto de este estudio se incorpora un análisis de las principales características estilísticas de cada una de las novelas publicadas por el autor hasta el momento, cuya significación se detiene en los aspectos técnicos que favorecen las intenciones expresivas elegidas por el narrador para la transmisión de una determinada historia.

II. 6. 1. Variantes morfológicas y sintácticas.

La formación de palabras y el uso de determinados sufijos y prefijos que reflejan la lengua viva chilena difieren en algunos casos de la norma general. Básicamente, presentan un matiz negativo, porque su utilización es despectiva, principalmente en aquellos casos en los que hace referencia a una figura femenina. En el caso de los sufijos aumentativos, la variación de formas expuestas es considerable, lo que incide sobre la expresividad de la variante chilena del español. Algunas de las formas repetidamente empleadas son las siguientes¹⁹⁵:

1. Proliferación del sufijo aumentativo:

a) **-ón, -ona**, y sus plurales: “señorón” (CP, p.41), “tarjetones” (CP, p.41), “huevón latero” (CP, p.67), “pajarotes” (CP, p.135), “¡no seas jetona!” (CP, p.257), “peligrosos me parecen” (PN, p.13), “buenona” (PN, p.93), “pasadona la encontré” (PN, p.108), “suiticonas” (CP, p.185), “de livianona, de frescona, de putona” (MI, p.71), “caderona y trastona” (MI, p.167).

b) **-azo(s)**: “timbrazos” (CP, p.133), “macucazo” (CP, p.145), “pencazos de vino tinto” (CP, p.291), “el picanazo de algún tenedor” (CP, p.190), “huescazo” (CP, p.287), “no sería batatazo, pero tampoco favorito” (PN, p.38), “le partirías la cara de un fierrazo” (LM, p. 80), “un chuetazo intempestivo” (MI, p.209).

¹⁹⁴ Para su realización hemos partido del estudio de la lengua literaria del autor realizado por Eva VALCÁRCEL, “Notas sobre el español de Chile. Aspectos morfosintácticos y léxicos en la lengua literaria de Jorge Edwards”, *Scripta Philológica in memoriam Manuel Taboada Cid*, Tomo II, Universidade da Coruña, 1996, pp. 705-714.

¹⁹⁵ En lo sucesivo, a lo largo de este epígrafe, las siguientes siglas harán referencia al título del texto en el que se ha encontrado el ejemplo, con el fin de evitar la repetición insistentemente: *El patio*, P; *El peso de la noche*, PN; *Las máscaras*, LM; *Los convidados de piedra*, CP; *El museo de cera*, MC; *La mujer imaginaria*, MI; *El anfitrión*, EA; *Fantasmas de carne y hueso*, F; *El origen del mundo*, OM; y *El sueño de la historia*, SH.

c) **-oto, -ota**: “mis bototos de cuero plástico” (EA, p.46), “patota” (CP, p.111), “chupalla, poncho y ojotas” (CP, p.256), “la mujerota ésa” (MI, p.82).

d) **-oco, -oca**: “fiestoca” (CP, p. 121), “la zafacoca lejana de los gatos” (CP, p.124).

e) **-udo, -uda**: “pestañas capotudas” (CP, p.31), “pantalones bolsudos” (CP, p.32), “panzudo” (CP, p.59), “pelo motudo” (CP, p.53), “platuda” (PN, p. 93), “pelotudo” (PN, p.94), “llegaste confianzudo” (PN, p.107), “secretarias anteojudas” (OM, p.78), “el cincuentón pintado” (OM, p.154).

f) **-eo**: “los tiempos del patacheo” (CP, p.203), “del hueveo criollo” (CP, p.203), “cachureo” (CP, p.244), “el sangoloteo de los últimos días” (EA, p.53).

g) se recogen, asimismo, otras variantes sufijales, menos recurrentes, como: **-eco**, “algo patuleco” (CP, p.170), **-ajo**, “algún comistrajó” (CP, p.167), **-ado, -ada**, “llegarían en camionadas” (CP, p. 59), **-astros**, “medicastro” (CP, p.297), “politicastro logreros” (CP, p.137).

2. Uso constante del sufijo -er.

“esos socialistas patacheros, logreros” (CP, p.130), “convirtiendo la playa en un chiquero” (CP, p.110), “durante las peloterías del mayo del 68” (OM, p.21), “mediero de profesión” (CP, p. 198), “tropa de coimeros” (CP, p.200).

3. Uso indiscriminado del diminutivo. La forma del sufijo **-ito** y su variante **-cit-** generan una alteración del significado usual del diminutivo. Utilizado con profusión, responde a una costumbre chilena tendente a su masiva incorporación en el acto del habla, cuyo referente no siempre se encuentra en el tamaño, sino en la simpatía hacia la persona o el objeto escogido. En ocasiones, los protagonistas expresan conscientemente las variaciones morfológicas caracterizadoras del habla chilena y remarca el empleo del diminutivo como uno de sus rasgos distintivos. Faustino Piedrabuena, en *El anfitrión*, se reencuentra con la especificidad lingüística del chileno cuando regresa por un tiempo a su país natal: “¡Por favorcito!, dije, y advertí que también había empezado, en el calor de la situación, a hablar en

diminutivos" (EA, pp.134-135). En los ejemplos siguientes, puede comprobarse cómo el diminutivo es usado indiscriminadamente:

"sería muy capacita" (CP, p.189), "por Diosito santo" (CP, p.27), "florcitas" (CP, p.43), "mijito" (CP, p.65), "poquitito" (CP, p.38), "hace tiempesito" (PN, p.111), "¡salucita!" (PN, p.116), "¿salieron las frutillitas?", (PN, p.116), "ligerito oiremos hablar del milagro chileno" (MI, p.67), "hacia sus pololitos", (MI, p.99), "un vinito del terruño", (EA, p.63), "papito" (EA, p.134), "con su manierita saltarina de caminar" (EA, p.135), "dio una patadita en el suelo" (EA, p.177).

4. Uso del prefijo intensificador *re-*:

"Está muy remal" (OM, p.121), "resacador de vueltas" (PN, p. 184), "recontra escasa" (CP, p.51), "sacarle la recresta" (CP, 122), "¡Renunca!" (CP, p.176), "un poeta recontra macanudo" (EA, p. 59).

Como variante no prefijal de esta utilización reiterativa aparecen también las formas "harto" y "de puro", en anteposición al sustantivo: "harto huevonas" (CP, p. 60), "harto feo" (CP, p.120), "¡de puro crestón!" (CP, p. 120).

5. En algunas ocasiones, el empleo de ciertas preposiciones se desvía de su norma generalizada, o se incorpora en contextos innecesarios:

"nada de convincente" (OM, p.98), "y no estaba nada de bien" (PN, p. 120), "y no estaba nada de mala" (PN, p. 203), "de a pequeños sorbos" (CP, p. 50), "nada de seguras" (CP, p. 255), "¿No has visto que la invitación de Apolinario Canales es con de todo?" (EA, p.85), "¿Y cómo voy a circular, por mientras?" (EA, p.186), "Sólo se interesaba en el chuchoqueo político" (EA, p. 59).

6. Son comunes, asimismo, las alteraciones del orden sintáctico, cuando la voz es cedida a personajes secundarios. Su incorporación responde a la necesidad de plasmar el habla viva y reforzar el concepto de realismo:

"¿Tenís peineta que me prestes?" (PN, p. 78), "¿No habrán culebras?" (PN, p.153), "¿Qué se había hecho Irene?" (con el significado de ¿dónde se había metido?) (PN, p. 135), "Es mejor que nos vamos" (PN, p. 150), "Ahora último" (LM, p. 31),

“¡Pensar que van a hacer cinco años de eso!” (LM, p. 140), “¡se los juro!” (CP, p. 38), “¡por lo muy menos!” (EA, p. 11), “Y ellos, ¿qué mejor se querían?” (EA, p. 120).

7. La expresividad del habla chilena se manifiesta también en la creación de palabras nuevas por derivación:

“cargoserías” (PN, p. 142), “apróntate” (PN, p. 188), “una mesada” (salario) (PN, p. 190), “no me deja dormir una sola pestañada” (OM, p. 97), “con voz aguardentosa” (OM, p. 131), “los desayunantes de la terraza” (EA, p. 93), “upelientos”, formada a partir de las siglas políticas de la Unidad Popular, (CP, p. 11), “sinverguezura”, (CP, p. 27), “afuerinos” (CP, p. 60).

8. Se registra comúnmente la entrada de préstamos, ya sea en su forma original o adaptados a la norma española.

“whiskies en las rocas”, traducción de la forma inglesa “whisky on the rocks”, (OM, p. 22), “en los bistros del barrio” (OM, p. 50), “tonis”, (payasos), (CP, p. 50), “los bluyines”, castellanización de la voz inglesa “blue jeans”, (MI, p. 104), se registra también el singular, “bluyín” (EA, p. 182), “water closet” (MI, p. 182), “vietnameses” y “cambodianos”, traducción literal del gentilicio inglés, en lugar de “vietnamitas y camboyanos”, (MI, p. 204), “overoles” (PN, p. 31), “boîte”, del francés, término muy extendido en Chile y Perú, que refiere a una fiesta, (CP, p. 17), “el match de fútbol” (CP, p. 218), “freezer”, término inglés para designar el frigorífico, (CP, p. 288), “baratas”, lusismo traducido por cucharachas, (CP, p. 301), “gines con gin” (CP, p. 317), “los wikenes”, castellanización y pluralización de la forma inglesa “weekend”, (CP, p. 353), “los restoranes” (MI, p. 91), “living”, como sinónimo de “sala de estar”, (CP, p. 123), “kermesse”, feria bulliciosa con fines benéficos (CP, p. 23).

9. Empleo de terminaciones anómalas en la segunda persona del singular del presente de indicativo. La terminación -ai sustituye a la forma generalizada -as en los verbos de la primera conjugación. Para los verbos de la segunda y tercera conjugación se reserva la variante -ís. Estas formas han surgido como modificación de la segunda persona de plural, dado que no se registra en el habla chilena el uso del

pronombre personal “vosotros”, siendo sustituido por la forma “ustedes”. No puede considerarse una forma vulgar, puesto que aparece mencionada en cada uno de los estratos sociales chilenos, a modo de coloquialismo, como variante dialectal que premia la enfatización y la expresividad, principalmente en el contexto de frases negativas, interrogativas, exclamativas o imperativas:

“¿Qué hacís aquí?” (PN, p.93), “Aquí tenís tu cheque” (PN, p. 47), “La tratai a patadas” (PN, p.106), “¿me comprendís?” (PN, 122), “¿Andai con plata?” (PN, p. 152), “Me la vai a pagar” (CP, p. 27), “No te preocupís” (CP,p. 46), “para que te distraigai un poco” (CP, p.121), “¡No me digai huevón, que no entendís!” (EA, p.180), “¿Te dai cuenta, Patito?” (OM, p.48).

10. El estilo coloquial se registra en el uso de apócope y contracciones propias de la oralidad que han sido trasladadas literalmente a la lengua escrita:

“pu’s” (apócope de “pues”), (PN, p.14), “¿Pa’qué la necesitai?¿Pa’las carreras?” (PN, p. 47), “Quiubo”(contracción de “que hubo”), (LM, p.16), “vieja’e mierda” (CP, p.58), “pesao’e sangre, un farsant’e mierda” (CP, 175), “pa’l otro mundo” (MI, p.197), “hideputas” (CP, p. 26).

II. 6. 2. Variantes léxicas: Chilenismos e indigenismos.

En este apartado hemos seleccionado aquellos términos más utilizados y repetidos en la narrativa de Edwards. No pretende ser un catálogo de voces chilenas sino una constatación de la incorporación de palabras y expresiones¹⁹⁶ más utilizadas en esta narrativa y que presentan el mayor índice de dificultad comprensiva para un lector no chileno:

¹⁹⁶ Para la definición de estos términos hemos utilizado los siguientes diccionarios: Marcos A. MORÍNIGO, *Diccionario del Español de América*, Madrid, Grupo Anaya, 1996, y Renaud RICHARD (coor.) *Diccionario de Americanismos no recogidos por la Real Academia*, Madrid, Cátedra, 1997.

“chuecas”, en Chile se utiliza este adjetivo en relación al calzado que tiene el tacón torcido, pero por extensión se aplica a las partes del cuerpo que presentan alguna deformación, especialmente en referencia a las piernas cortas o a los cojos.

“choclo”, se trata de una voz quechua, *choclo*, que significa espiga o mazorca de maíz. En Chile se utiliza además como sinónimo del color amarillo o para significar el color rubio del cabello, especialmente de las mujeres.

“pejerreques”, el prefijo peje- se utiliza en toda América latina incorporado a otros sustantivos para definir un tipo de pez.

“chanchos”, se trata de una deformación del nombre Sancho, que se utilizó en América para hacer referencia a los cerdos. Por extensión el término hace referencia a todas aquellas personas o comportamientos definidos por la suciedad y el desaliño.

“piures”, es un término típicamente chileno que designa un molusco comestible.

“chaucha”, este adjetivo define en Chile y parte de América la inmadurez, la precocidad y lo incompleto.

“quiltro”, este chilenismo es una voz mapuche que denota un tipo de perro errante, que vagabundea por las calles sin amo. Por extensión también hace referencia al individuo despreciable, sin importancia.

“charquis”, voz quechua que en Chile designa la tajada de algunos frutos o legumbres, como membrillos o zapallos secados al sol.

“petiso”, proviene del francés *petit*, y se corresponde en el resto del continente con la vertiente “petizo” que guarda relación con el caballo de cuerpo pequeño. En Chile designa en general la baja estatura.

“concho”, del quechua *koncho*, que significa borra, sedimento, heces. En Chile se aplica a los restos de comida o bebida que se acumulan en los recipientes.

“boliche”, se trata de un pequeño despacho de comestibles y bebidas, inferior en categoría a la pulpería.

“copuchas”, proviene del mapuche *pucuchu*, que designa a la vejiga del animal vacuno, inflada y seca. La acepción generalizada del término significa bola, mentira, calumnia, chismes.

“cuesco”, voz nahualt que designa ollas de barro o recipientes para semillas.

“misiá”, probable abreviatura del término inglés *miss*, se utiliza en Chile como sinónimo de señora.

“jaivas”, se trata de una voz arahuaca antillana que se utiliza para denominar comúnmente a diferentes crustáceos, cangrejos de río y de mar. En Chile se utiliza el apócope “pat’e jaiba” para hacer referencia a la pata de cangrejo.

“siútico”, este adjetivo se utiliza únicamente en Chile y hace referencia a lo cursi y de mal gusto. Su sustantivo, “siutiquería”, designa además las ansias de medras de las personas con dinero nuevo pero que carecen de la tradición del buen gusto.

“pituca”, al igual que la palabra anterior, este término designa a la persona cursi y con pretensiones de grandeza. El sustantivo aplicado a este adjetivo es “pituquería”.

“huachos”, o “guacho” designa en el sur del continente a los niños o animales huérfanos, pero se atribuye también a lo disparejo y solitario.

“pijes”, designa en Chile a las personas rebuscadas en el vestir, farsantes y cursis.

“guaguas”, onomatopeya quechua derivada de la forma *huahua* que representa el llanto de un niño pequeño. Por extensión se refiere propiamente al niño.

“chupalla”, este término se aplica tanto en Chile como en México para definir un tipo de sombrero tosco de paja.

“huaycazos”, este sustantivo representa la acción de la *huasca*, término quechua que designa la cuerda, sogá o lazo que se usa generalmente con los animales. “Huaycazo” por lo tanto representa el golpe dado con esa cuerda.

“chuicos”, del mapuche *chuyccu*, se aplica en Chile para designar las tinajas de aproximadamente 18 litros que se usan para repartir el vino.

“potrillo”, se utiliza en Chile como un recipiente o vaso grande para beber bebidas alcohólicas.

“cochayuyos”, esta palabra unifica dos términos, “cocha”, del quechua “laguna” y “yuyo” o “hierba”. En general designan todo tipo de algas marinas.

“callampa”, proveniente del quechua, designa todo tipo de hongos. Puede usarse también para referirse a un sombrero de fieltro. En la actualidad hace referencia a las casas de latón que bordean la periferia de las grandes ciudades, donde sus habitantes, los “callamperos”, levantan estas viviendas con la misma rapidez que los hongos crecen tras la lluvia.

“julepe”, se utiliza en Chile y en el sur del continente para designar miedo o temor.

“huifa”, es una expresión chilena, una interjección para demostrar aprobación y aplauso.

“sucucho”, término ampliamente utilizado en Argentina para designar una casa muy pequeña y arruinada.

“tenida”, se utiliza este término en Chile para hacer referencia a la forma de vestir de acuerdo con la ceremonia o el lugar al que se acude.

“lúcuma”, del quechua *lucma*, designa un árbol frondoso que produce frutos similares a la ciruela. Suele aparecer en las novelas de Edwards haciendo referencia al color oscuro del fruto.

“fundo”, término utilizado en Chile para designar las casas de campo dedicadas a la agricultura.

“chiquero”, en sentido estricto designa el corral reservado para cerdos, pero por extensión define y caracteriza todo lugar sucio y desordenado.

“pucho”, del quechua *puchu* que significa sobrante, se utiliza para denominar las colillas y restos del cigarrillo cuando está a punto de consumirse.

“ajados”, este adjetivo hace referencia a los estragos causados por la vejez o los malos hábitos en el rostro y el cuerpo.

“pirquinero”, se dice en Chile de las personas que realizan trabajos humildes.

“capotudas”, este adjetivo se aplica a las zonas vellosas del cuerpo para designar la proliferación de cabello. Pobladas.

“guata”, del quechua *huata*, hace referencia a la panza hinchada por el alcohol o los excesos de comida.

“tirillento”, este adjetivo designa en Chile a las personas andrajosas.

“roto”, sustantivo que en Chile se aplica a los individuos de la clase más pobre.

“poto”, este término proveniente del mapuche puede traducirse por culo o trasero.

“futre”, proviene del francés *foutre* y se utiliza para insultar a aquellos que quieren pasar por personas de clase alta.

“cachureo”, hace referencia al desorden y al abandono.

“ojotas”, del quechua *uxuta*, designa las sandalias hechas de cuero que usaban los campesinos y compuesta de una suela de cuero grueso, sujeta al tobillo por correas.

“pilchas”, aunque en sentido estricto designa toda pieza de ropa muy usada y desgastada, se utiliza también como sinónimo de poncho.

“coimero”, persona que acepta o solicita una “coima”, es decir, una gratificación indebida por un determinado trabajo.

“pega”, designa en Chile la pensión del gobierno que reciben algunas personas por diferentes motivos o el salario mensual.

“me tinca...”, el verbo “tincar” se utiliza en Chile como sinónimo de parecer o dar la impresión.

“se le fruncía...” se utiliza como sinónimo de apetecer.

“capacha”, este término es un sinónimo de cárcel o prisión. Con el mismo significado se usa la palabra “chucho”.

Entre las expresiones fraseológicas más utilizadas en la narrativa del escritor chileno hemos destacado las siguientes:

“las cosas ya debían *andar como las huevas*”, se aplica a situaciones que van de mal de peor.

“¡Por la cresta!”, se utiliza para negar una actuación o pensamiento o para reforzar su valor negativo.

“estaba de mascararlo”, hace referencia al sabor delicioso de una comida o bebida determinada.

“a pata pelada”, se utiliza para designar una acción realizada con los pies descalzos.

“el año del ñauco”, puede presentarse también en versión femenina, “de la ñauca”, para hacer referencia a tiempos pretéritos y olvidados.

“de aquí a Penco”, paralelamente a la expresión anterior, en este caso se hace referencia a espacios y lugares lejanos. Se trata pues de una comparación espacial que se aplica a acciones cuya resolución está asegurada.

“¡Puchas!”, interjección utilizada con diferentes significados según el contexto en el que se encuadra. En general, denota sorpresa o malestar. Con similar significado aparece la variante “Chuchas”.

“hasta que le había dado puntada”, la expresión “dar puntada” designa la culminación de una acción debido a cansancio o desgaste.

“hacerse los lesos”, el adjetivo “leso”, así como el sustantivo “leseras” designan tonterías o cosas y acciones de escasa importancia, además de comentarios equivocados. “Hacerse el leso” se refiere, por lo tanto, a la capacidad para hacerse pasar por tonto o estúpido.

“Hacerse los caídos del catre”, se aplica a aquellas personas que no parecen entender situaciones y comentarios simples.

“llegar en patota”, el término “patota” designa un grupo de personas que acuden conjuntamente a un determinado lugar.

“sacarle la mugre”, esta expresión se utiliza en casos de lucha o pelea, por aquellas personas que toman la iniciativa en el enfrentamiento.

“vivir de llapa”, o vivir de prestado.

“estar hecho prebe”, se aplica a aquellas personas que por diferentes circunstancias se encuentra muy cansadas y agotadas.

De modo semejante, la importancia concedida al devenir histórico nacional se manifiesta en la utilización de múltiples términos de afiliación política:

“rádicos”, designa a aquellos políticos cuya ideología se presenta radicalizada.

“upelientos”, se aplica este adjetivo a las personas afiliadas o afines a la UP, es decir, la Unidad Popular gobernada por el presidente Allende.

“mamocracia”, término despectivo que alude a la tendencia corrupta de la democracia durante el periodo del Parlamentarismo.

“momios”, este término define a las personas afines a la dictadura, de carácter ultraconservador.

“sapos”, designaban durante el periodo dictatorial a las personas que denunciaban o traicionaban a otras por actividades políticas de izquierdas.

“cucas de carabineros”, tanques o coches blindados que utilizaba la policía durante el gobierno pinochetista.

“pacos”, guardias que custodian las cárceles durante la dictadura.

Por otra parte, se manifiesta en la narrativa del escritor chileno una proliferación de términos gastronómicos, fundamentalmente en las novelas *Los convidados de piedra* y *El sueño de la historia*:

“cazuela de pava con chuchuca”, por “pava” se designa un ave gallinácea americana comestible de plumaje generalmente negro. Por su parte, “chuchuca” es un tipo de maíz tostado y molido.

“costillar de chancho”, de esta forma se determina el asado, generalmente picante, de las costillas de cerdo.

“chupe de locos”, el “chupe” designa un tipo de guisado que contiene queso, ají y patatas. Por su parte, los “locos” son moluscos gasterópodos comestibles.

“luche cocido”, este cocido se confecciona con algas comestibles de hojas crespas.

“paila común de huevos revueltos” o “huevos a la paila”, la “paila” es un recipiente similar a la sartén común en la que se elaboran huevos fritos de diferentes modos.

“chicha”, esta voz de origen panameño designa un tipo de bebida hecha con maíz fermentado, aunque puede contener igualmente otro tipo de frutas o semillas.

“vino apiado”, este tipo de vino que contiene en su interior hojas de apio.

“vino libreado”, vino de escasa calidad que generalmente se vende a granel y que no está embotellado.

“charqui”, con esta voz quechua se designa la carne, generalmente de vaca, seca al sol o al aire. En Chile se aplica también a las hojas de frutas o legumbres secadas con el mismo procedimiento.

“charquicán”, de la unión de la voz quechua y la araucana *caucan* o asado, se denomina con este término el asado de carne o frutas secadas al sol, al que se añaden patatas y legumbres.

“porotos”, del quechua *purutu*, este término designa las habichuelas o frijoles. Por extensión se usa en Chile como sinónimo de comida común de todos los días.

“bajativos”, este adjetivo se aplica a licores dulces que generalmente se beben después de las comidas para facilitar la digestión.

Estas variaciones de la norma general son utilizadas tanto por los personajes, como por los narradores, si bien, su número no se mantiene idéntico en cada uno de los textos. Normalmente, contribuyen a la caracterización de un tipo de personajes, dentro de un segmento social determinado y reconocible. La gama de alteraciones reseñada, representa a unos personajes de clase media alta, fundamentalmente, en el Santiago de los años sesenta a noventa. Como miembros de un grupo social reducido, estos personajes comparten una forma de expresión lingüística que los agrupa y los define. Aunque la mayoría de los personajes de las novelas de Jorge Edwards pertenecen a la oligarquía y la clase alta se manifiesta en ellos un empleo vulgar del

lenguaje, cercano a las manifestaciones lingüísticas propias de la cotidianeidad¹⁹⁷. En *El sueño de la historia* el Narrador incide entre el carácter vulgar del sociolecto de la clase alta chilena aludiendo a la implantación como demostración de su sentimiento patriótico y nacionalista. En *El inútil de la familia* el protagonista reclama la libertad y amplitud propia del vocabulario siútico, frente a la austera y fría contención del lenguaje de la clase alta para representar sentimientos y afectos.

La prueba más fiable de esta representatividad por medio del habla se encuentra en el empleo de unas voces diferentes para ejemplificar los sectores más bajos de la sociedad, o bien, los sectores generacionalmente posteriores, por ejemplo, la servidumbre en *El peso de la noche* y *La mujer imaginaria*, el pueblo y los trabajadores en *El peso de la noche*, el capataz en *Los convidados de piedra* o la hija de Faustino en *El anfitrión*

La expresividad de este lenguaje reiterado guarda relación con el formato transmisor del contenido. Los textos están dominados por la espontaneidad de la conversación. Desde la polifonía de *Los convidados de piedra* y *El museo de cera*, así como algunos fragmentos de *La mujer imaginaria*, hasta la confesión apresurada por la premura del tiempo en la confesión de *El anfitrión* y *El origen del mundo*, donde la oralidad se manifiesta como medio de transmisión fidedigno e inmediato.

¹⁹⁷ Al respecto, Vicente Urbistondo considera que este hecho funciona en *Los convidados de piedra*, aunque es extrapolable a la totalidad de la narrativa del autor, porque la burguesía tiende a utilizar un lenguaje menos correcto gramaticalmente hablando que la clase media y los “siúticos”. Vid. URBISTONDO, “*Los convidados de piedra* novela épica, épica burguesa y artefacto semiótico”, *Revista Chilena de Literatura*, n° 12, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1978, pp. 105-124.

III. El orden de las familias.

La recurrencia temática que presenta la narrativa de Jorge Edwards permite reconocer la existencia de una serie limitada de motivos que se repiten y reiteran de un modo evolutivo, conforme avanza cronológicamente su producción. La lectura globalizadora señala una reducida gama de temas y variaciones de esos mismos temas, observados desde distintos puntos de vista y contemplados a través de las consecuencias que sus conflictos provocan en una galería también limitada de personajes. En este capítulo nos proponemos establecer un análisis de la tipología de los personajes más característicos de la narrativa del escritor chileno a partir de una investigación que tiene como punto de partida un planteamiento temático: el tratamiento del orden.

Uno de los temas fundamentales de la narrativa de Jorge Edwards, presente desde los comienzos inmersos en la generación del cincuenta, es el “orden de las familias” y sus posibles derivaciones, en el que tienen cabida todas las estructuras de poder. El orden de las familias da título además a uno de los cuentos paradigmáticos de su trayectoria literaria, publicado en la colección *Las Máscaras*. El orden hace referencia al mantenimiento inquebrantable de un modelo determinado, aquel impuesto de modo tradicional por la familia burguesa santiaguina, de ascendencia aristocrática, que a la manera de un clan expande sus tentáculos a todos los estamentos imaginables. Es un orden ante todo moral; de tendencias religiosas conservadas pero no imperativas, basado en el respeto a la cabeza visible, una mujer temperamental que da sentido a una organización matriarcal y jerarquizada, y definido por la hipocresía propia de aquellos órganos que se mantienen incólumes exclusivamente en su apariencia exterior. Tal moral se extiende a su vez sobre el terreno económico, político y social, afectando a la sociedad en su conjunto, dado

que este tipo de familias es tradicionalmente poderoso y en sus manos suele depositarse el destino económico y político del país.

Como orden conservador privilegia a los seres competitivamente más avanzados, en detrimento de aquellos que no han podido progresar respondiendo a las expectativas en ellos confiadas, favorece la unión con otros clanes poderosos mediante el matrimonio, silencia las manifestaciones artísticas y las expresiones libres de los prejuicios propios de su clase y se alimenta de una moralidad basada en las apariencias. Es, en definitiva, un orden castrador y que anula al individuo, hasta constituirse en una de las causas principales de su hastío vital y su frustración. Pero, paradójicamente, es un orden que protege y salvaguarda a los individuos más débiles, ofreciéndoles un amparo al que acudir en los instantes de mayor zozobra existencial.

El tema del orden de las familias, de una manera u otra, subyace de forma permanente en la narrativa del escritor chileno, si bien puede establecerse una evolución descendente del mismo que coincide con la trascendencia del orden familiar hacia una esfera en la que priman los componentes políticos e ideológicos, ya que en las primeras obras aportaba el contenido global de los textos mientras que en las últimas se camufla o comparte protagonismo con otros motivos. La inflexión debe situarse en 1985 con la aparición de *La mujer imaginaria*, pues a partir de esa fecha el tema adquiere una nueva perspectiva. En sus comienzos, el orden se definía desde una postura negativa, debido a su encorsetamiento y al castigo que recae sobre aquellos seres que por determinadas razones no pueden mantenerse dentro del orden, dado que esta organización anula toda libertad individual y contribuye a perpetuar esquemas alienantes. El escepticismo propio de la generación del cincuenta encontró en esta reglamentación inquebrantable una fuente de inspiración que permitía el desarrollo de unas personalidades contradictorias y frustradas, dominadas por la

imposibilidad de mantener las férreas exigencias del grupo, hastiadas ante la falta de alternativas que impulsasen las ansias de innovación de una juventud inmersa en la crisis de los caducos valores tradicionales¹⁹⁸.

Para Edwards, en novelas como *El peso de la noche* y, fundamentalmente, *Los convidados de piedra*, la capacidad de acción del individuo es nula, una vez admitida la indiscutible ley del orden. Aquellos que han transgredido la lógica evolutiva y han encaminado sus pasos hacia posiciones políticas divergentes han sufrido el inapelable castigo familiar, manifestado a través de la exclusión social y todo lo que ello implica o puede implicar, pérdida del nivel económico, alcoholismo, degradación moral y un sin fin de calamidades observadas desde el punto de vista de aquellos seres que permanecen bajo la protectora sombra del orden. Con *La mujer imaginaria* se produce un cambio en la perspectiva del narrador, porque la esperanza se hace visible, la alteración del orden es ahora posible y la supervivencia está garantizada por medio de la inclusión de la utopía social.

La creación y posterior publicación de las memorias testimoniales que recogían la experiencia diplomática de Edwards en La Habana, *Persona non grata*, durante su estancia como encargado de negocios, unido al fuerte impacto que supuso la violenta represión militarizada del gobierno pinochetista, imprimen en la narrativa del escritor chileno, así como en la mayoría de los escritores del país, una transformación de la recurrencia temática. El ámbito privado, hogareño y familiar permanece como una constante pero da paso paulatinamente a un nuevo orden ideológico que retrata de manera objetiva las claves de su existencia, basándose en las peculiaridades del peligroso dogmatismo y partidismo que dividió la sociedad chilena durante las dos largas décadas que engloban el periodo socialista de

¹⁹⁸ También José Donoso utiliza el tema en algunas ocasiones, pero desde una posición abiertamente más crítica, apoyada en la descripción de la decadencia de la alta burguesía, tal y como se aprecia en su novela *Coronación*.

Salvador Allende y la posterior instauración de la dictadura del general Augusto Pinochet. Las novelas *Los convidados de piedra*, *El museo de cera* y, en cierta medida, *La mujer imaginaria*, exponen el distanciamiento entre los dos grupos ideológicos irreconciliables del momento, la extrema derecha y la extrema izquierda, dentro de unas coordenadas inquebrantables que sitúan a los protagonistas en una esfera insoportable y frustrante para ellos, que los expulsa insistentemente y donde no consiguen encontrar asideros. Con el paso de los años esta división política bipartidista cede terreno en las novelas *El anfitrión* y *El origen del mundo* a la exposición del ciego dogmatismo de los partidos izquierdistas que oprimen las conciencias de los protagonistas y destruyen su individualismo.

La producción última del autor, *El sueño de la historia* y *El inútil de la familia*, retoma de alguna manera la temática del orden, tanto en su variante privada-familiar como en la pública-ideológica, incorporando dos nuevos ejes temporales para ofrecer un retrato de dos personalidades reales de la cultura chilena: Joaquín de Toesca y Ricci, el arquitecto italiano creador de la Casa de Moneda y la Catedral durante el último periodo de la Colonia, y Joaquín Edwards Bello, el escritor de entre otras novelas *El inútil*, *El roto*, o *El chileno en Madrid*. En ambas novelas la férrea estructura social de dos segmentos históricos determinados por inquebrantables modelos de conducta ejerce una poderosa presión sobre dos personajes autoexcluidos y excéntricos cuyo cometido estético supera la opresión del contexto circundante, estableciendo sus particularidades dentro de un universo paralelo.

En este capítulo analizaremos la estructura compositiva de estas organizaciones familiares e ideológicas que se instauran a modo de espacio referencial asfixiante para unos protagonistas hipersensibilizados e individualizados,

que por variadas razones no consiguen mantenerse dentro del espacio acomodaticio de las mismas. Para ello, previamente consideramos pertinente el planteamiento descriptivo de estas organizaciones a partir de las paradigmáticas figuras femeninas que las condicionan y modelan, atestiguando su perdurabilidad. Por otra parte, en lo que respecta al orden ideológico es necesario establecer un estudio previo de las condiciones político-históricas que favorecieron la implantación de estos modelos de comportamiento social, a raíz de la convulsa evolución histórica registrada en Chile durante el último tercio del siglo pasado. A su vez, observaremos las distintas respuestas que estos personajes rupturistas de la tradición ofrecen, así como su grado de independencia y éxito en la búsqueda de su propio espacio vital.

Al hilo del tema del orden y dependiendo de la particular visión de la realidad que esta organización moral y ética impone en la perspectiva de los personajes protagónicos se encuentran otros subtemas y motivos cuya evolución analizaremos en consonancia con el tema principal. La mujer y el erotismo, el sexo, la ciudad, la burocracia, el exilio, los celos y el paso del tiempo son algunos de los motivos recurrentes que dominan la narrativa de Jorge Edwards y cuya caracterización deviene fundamentalmente de la percepción de la existencia que determine al personaje protagónico, en función del grado de frustración existencial que le caracterice.

III. 1. La mujer como garante del orden.

III. 1.1. La matriarca tradicional.

El cuento “El orden de las familias” se abre con un irónico epígrafe en francés de Henri Michaux que ejemplifica a la perfección la naturaleza de la concepción del orden en la narrativa de Jorge Edwards: “Je dis seulement, chose

générale dans le monde, que les femmes conservent l'ordre existant, bon ou mauvais. S'il est mauvais, c'est bien dommage. Et s'il est bon, c'est probablement encore dommage"¹⁹⁹. La ironía sarcástica de la cita anula toda posibilidad de cambio puesto que al depositar la preservación del orden en las manos de la mujer, independientemente de las virtudes o defectos de ese orden, el “daño” es a priori irreversible. En la narrativa de Edwards es siempre la mujer la que detenta ese orden, pero no es una mujer cualquiera, sino la madre o la abuela, una institución que expande su potestad sobre varias generaciones. Se define por su intransigencia, necesaria para prevenir todo asalto a su fortaleza, por su carácter áspero y por su soledad, ya que suelen estar acompañadas por maridos pusilánimes o bien, directamente por la falta de éstos. Como damas educadas para el matrimonio hay en ellas una fuerte dosis de sacrificio y abnegación, en ciertos casos debido a la propia autocensura más que a la obligación impuesta desde otros ángulos.

Como es lógico, en un tema tan abordado como este, dentro de una narrativa de extensión considerable, puede establecerse una tipología de la matrona sustentadora del orden. Dicha tipología depende de tres perspectivas diferentes que coinciden con el modo de aproximación al tema del poder: la tradicional, la transgresora, y la irónica.

La mujer analizada desde un punto de vista tradicional es la más abundante, debido básicamente a la imposibilidad de superación del orden que domina la narrativa del autor previa a 1985, año de publicación de la novela *La mujer imaginaria*. Se descubre en los textos iniciales, la novela *El peso de la noche* y varios cuentos de las tres primeras colecciones de relatos, *El patio*, *Gente de la*

¹⁹⁹ El cuento “Cumpleaños feliz” publicado en la colección *Fantasmas de carne y hueso* a una distancia temporal de aproximadamente veinticinco años, retoma el motivo del orden reproduciendo un epígrafe de Apollinaire: “Vous dont la bouche est faite à l'image de celle de Dieu / Bouche qui est l'ordre même...”.

ciudad y Las máscaras, pero reaparece también con intensidad en algunos cuentos de la última época, como “La sombra del Huelquiñur” de la colección *Fantasmas de carne y hueso*.

Los prototipos de este grupo de mujeres son la señora Cristina, en la novela *El peso de la noche*; “misiá” Josefa, en la novela *La mujer imaginaria*; “mi madre”, en el cuento “El orden de las familias”; y la señora Eduvigis, en el cuento “La sombra del Huelquiñur”²⁰⁰. Las cuatro expresan un comportamiento semejante y a todas ellas les corresponde un tiempo histórico anterior al golpe de estado de 1973, lo que garantiza la necesaria estabilidad política precisa para el éxito de su misión. El vertiginoso transcurrir de los años previos al golpe facilita la emergencia de nuevos patrones sociales y la decadencia de ciertos sectores detentadores del orden tradicional. Edwards ha identificado el origen literario de estos personajes femeninos en la figura prototípica de doña Manuela, la protagonista de la novela *El loco Estero* de Alberto Blest Gana. De carácter ambicioso y dominada por la codicia, doña Manuela es definida por Edwards como una

“mujer fuerte, encarnación del matriarcado chileno con raíces hispánicas, profundamente reaccionaria, digna antecesora de las matronas del barrio alto que con sus cacerolas contribuyeron a derrocar a Salvador Allende, y amante, por añadidura, del jefe de policía del régimen, había conseguido, a fin de apoderarse de las riquezas de su hermano, que éste fuese declarado loco y puesto bajo custodia de la familia”²⁰¹.

La señora Cristina es, sin duda, el personaje más interesante dentro de esta perspectiva desde el punto de vista de la economía narrativa, ya que ostenta su poder de una manera cercana a la leyenda, durante el proceso de una enfermedad de

²⁰⁰ En lo sucesivo utilizaremos la nomenclatura empleada por el autor para denominar a estos personajes femeninos. Los términos “señora” y su variante chilena “misiá” –a la que hemos hecho referencia en el estudio lingüístico de la narrativa de Edwards en el capítulo segundo de la presente investigación-, acompañan constantemente la denominación de estas mujeres, en un esfuerzo por intensificar su posición y rol dentro del grupo, evitando, de este modo, una posible individualización que las presente como personajes determinados por un conflicto.

²⁰¹ Jorge EDWARDS, *Desde la cola del dragón*, ed. cit., p. 52.

consecuencias mortales. Su agonía la aparta de la toma de decisiones, y sin embargo nunca ha estado tan presente en la vida de los demás personajes, en sus recuerdos de un tiempo de prosperidad y en el pánico inconsciente que provoca la posibilidad de su desaparición y con ella el advenimiento de un nuevo orden. En su esplendor, ella presidía los almuerzos familiares y, de modo inquisitivo, situaba a cada uno en su lugar, empujando a los rezagados hacia el redil, de tal manera que la unidad familiar quedase protegida. El presente de la narración y la trascendencia de la enfermedad de la señora convierten todo tiempo anterior en un escenario de características irre recuperables, un espacio nebuloso en el que la casa adquiere las características de la enfermedad y experimenta el efímero deterioro de la abuela:

“un pasado que se confundía con la salud de la señora Cristina; que los movimientos débiles de la señora cuando ahora trataba de incorporarse sobre los almohadones, confinaban en un compartimento del tiempo que definitivamente se había clausurado” (p. 20)²⁰².

Para Francisco, el joven protagonista que sufre una crisis propia de la adolescencia, la señora Cristina, su abuela, es un ser tan consolidado dentro de su espacio vital que incluso la enfermedad y la posibilidad de la muerte parecen no afectarla, su fuerza es tal que domina cada uno de los ámbitos de la estructura familiar, mientras que su desaparición se deja sentir en primer lugar en el espacio físico de la casa, como representación inmutable de un orden que podría resquebrajarse. La muerte de la anciana “había dejado un hueco que se podía palpar, como de casa desmantelada, con los dueños ausentes por muchos meses. Las voces del vestíbulo resonaban en el vacío en excesiva estridencia e iban a rebotar, absurdas, en los muros indiferentes”(p. 217).

²⁰² Para las restantes referencias a la novela, que fue publicada por vez primera en 1964, hemos utilizado la edición *El peso de la noche*, Barcelona, Editorial Bruguera, 1981.

En su perspectiva asustada, Francisco establece una simbiosis entre la casa y la señora, lo que convierte a ambas en una suerte de institución poderosa, un reducto inexpugnable determinado por la grandeza de las viejas casonas de los barrios altos y la fortaleza de los principios morales que las sustentan. La casa se convierte en la novela en un espacio que representa el universo reducido y limitado que asfixia a los protagonistas, al que únicamente se oponen el bullicio callejero y los fugaces recuerdos infantiles del campo, como representación de la anarquía urbana y la felicidad de un tiempo pasado, respectivamente, y los demás espacios cerrados y opresivos que encarnan los ámbitos profesionales y educativos: escuelas y oficinas²⁰³. Pero paradójicamente supone también el ámbito de la protección, la transmutación del útero materno y la tranquilidad intimista de los espacios privados, los cuartos inaccesibles al resto de los familiares²⁰⁴. Siguiendo a Gastón Bachelard en su ensayo *Poética del espacio*:

²⁰³ Para Lucía Guerra Cunnigham, desde una perspectiva de raigambre masculina, la casa posee el simbolismo protector del espacio uterino porque provee comida y refugio a sus habitantes, frente a la variante exterior ligada al trabajo, ya que éste representa el espacio productivo o transformado en las hazañas épicas en la búsqueda de una meta a alcanzar. Véase Lucía GUERRA CUNNINGHAM, "Las oscilaciones de la casa en la narrativa de la mujer latinoamericana", *Revista Alpha*, n° 15, Universidad de Los Lagos, Osorno, Chile, 1999, pp. 9-31.

²⁰⁴ Esta asociación entre la casa y el poder familiar está presente de modo similar en la narrativa de José Donoso, pero mientras en Edwards la burguesía se mantiene impertérrita, en Donoso se convierte en el vehículo para analizar la decadencia de una determinada clase social. Así lo expresa el autor de *Coronación* en una entrevista: "todas las novelas mías son novelas de una casa, con sus prostíbulos, conventos. Una mansión de la clase media acomodada, un feudo. En fin, en distintas formas, las casas han sido el centro de mi escribir y el símbolo de un tipo de temática que elijo", en GODOY GALLARDO, op. cit., p. 349. Sin embargo, se observa una clara diferencia en la utilización del motivo de la casa entre los dos novelistas respecto a su versión del espacio en *Coronación* y *El peso de la noche*. Como tendremos oportunidad de observar a lo largo de este capítulo, la casa se conserva en la novela de Edwards como un reducto inexpugnable, que mantiene la tradición de las familias de clase alta. Frente a este estatismo, en la novela de Donoso se observa una decadencia explicitada en la necesidad de mantener a toda costa los rituales de celebración de la familia, a pesar de que el número de asistentes al banquete de cumpleaños de la señora, por ejemplo, es cada vez más escaso. De este modo, se potencia una visión inmutable del tiempo, que ha quedado confinado entre las cuatro paredes de la casona.

Edwards insiste en la concepción de los espacios cerrados como ejes de la nueva literatura chilena a mediados de siglo porque es precisamente la cerrazón expuesta la que hace aflorar las sensaciones de asfixia en los protagonistas: véase Jorge EDWARDS, *Diálogos en un tejado*, ed. cit., pp. 49-50: "Literatura de espacios cerrados, de recuerdos convertidos en obsesiones, de sueños que desembocan en pesadillas. La casa es una de las grandes llaves de toda obra novelesca. Y la novela de Chile está llena de casas que necesitamos limpiar y restaurar, o de sitios donde se levantaron mansiones y donde sólo queda alguna piedra, restos de una pileta de mármol, fragmentos de una estatua rota".

“En la vida del hombre, la casa anula todas las contingencias y provee incesantemente el espacio de la continuidad. Sin ella, el hombre sería un ser disperso. Lo sostiene a través de las tormentas del cielo y las tormentas de la vida. Es cuerpo y alma. Es el primer mundo del ser humano. Antes de “ser lanzado al mundo”, como dicen los metafísicos rápidos, el hombre es depositado en la cuna de la casa. Y en la imaginación, la casa es una enorme cuna”²⁰⁵.

En la narrativa de Edwards predominan como plasmación palpable del orden las casas inmensas en las que conviven varias generaciones y que están distribuidas en función de los espacios comunes, privados y confinados. Los primeros materializan el espíritu común de la familia, el ámbito grupal en el que se toman las decisiones que conciernen a sus miembros de acuerdo con las leyes de la jerarquía interna. Los espacios privados, como hemos visto, fomentan el crecimiento individualizado de aquéllos porque se transforman en reductos inaccesibles en los que pueden desarrollarse las conductas irreverentes y rebeldes de los seres inadaptados. Por último, el espacio confinado agrupa el ámbito de la servidumbre, en el repostero y la cocina como ambientes críticos hacia la familia y, al mismo tiempo, francamente leales. La mujer adquiere así un significado instrumental, que trasciende su calidad individual, para ser contemplada como una representación del poder. De ahí proviene su descripción fragmentada, incompleta, manifestándose de manera oculta y misteriosa, que contrasta con la imagen totalizante que de ella tienen los demás miembros de la familia, enfatizando el carácter globalizador de su existencia.

La señora Cristina reagrupa además un nutrido núcleo familiar del cual responde como primera cabeza visible. Su dominio se extiende sobre él y como estandarte, es objeto de los cumplidos y saludos de rigor procedentes de seres

²⁰⁵ Gastón BACHELARD, *Poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica, 1975, p. 37.

conocidos. Las posibles manchas en el impecable desarrollo familiar se van superando con los años, escondidas del conocimiento público, pero prestas a reaparecer como ejemplos amonestadores cuando se trata de corregir determinadas conductas entre los miembros más díscolos. Su temperamento aglutinador permite a la familia, por ejemplo, sobrellevar la desgracia matrimonial de uno de los hijos, casado con una mujer procedente de una familia arruinada y cuyo padre, alcohólico, se desplazaba por Florencia sin el más mínimo sentido del decoro. De estas circunstancias adversas surge el talante rebelde del nieto, Francisco, aunque al igual que su madre, los años irán domesticando su espíritu hasta hacerlo sumiso y asimilado. Otros puntos negros del desarrollo familiar se encuentran en las sutiles referencias a relaciones incestuosas dentro del grupo, constatando la terrible realidad de estas organizaciones constantemente acosadas por sus propios fantasmas y por la aparición alternativa de las llamadas “ovejas negras”.

Frente a la frialdad descriptiva que los diferentes narradores prodigan a la hora de tipificar la conducta y acción de estas damas de alta sociedad, autoritarias y unificadoras del núcleo familiar, la señora Cristina posee un aspecto humanizado, transmitido a través de los recuerdos que los dos protagonistas, su hijo y su nieto, le dedican en los instantes previos y posteriores a su muerte. Los recuerdos de ambos fluyen en la dirección de la experiencia vital de la anciana, que ejerce su poder institucionalizador como si de un eje vertebrador se tratase. Tanto sus comentarios críticos como sus muestras de aprecio contribuyen a alterar o apaciguar los ánimos de los protagonistas. Ante su presencia, los actos o palabras de los demás miembros de la familia pierden rigor porque ella representa la esencia misma del núcleo. A pesar de la dureza manifestada ante las irracionales propuestas hechas por Joaquín, su inadaptado hijo, y su incapacidad para mantener el espacio que le corresponde

por nacimiento, se aprecia el dolor que le produce el progresivo deterioro de éste, alcoholizado y abandonado a su propio destino. El sentimiento es mutuo entre ambos, porque a pesar del alejamiento de la familia el respecto que Joaquín siente por su madre se materializa en el pánico que le oprime al saber que ella puede enterarse de su lamentable estado.

A pesar de la importancia que la desaparición de la señora Cristina supone para la familia, la muerte no conduce en ningún momento a un análisis introspectivo por parte de los personajes o del narrador y nunca se llega a proyectar una visión existencialista de la experiencia y significación vital del ser humano. La muerte del personaje, al igual que sucederá con los futuros personajes moribundos de la narrativa del autor, supone un cambio físico, un nuevo orden, que no afecta necesariamente a los individuos sino a la colectividad del grupo. Descontado el efímero dolor que produce la desaparición física de la matriarca, la vida regresa inmediatamente a su estado normal, con nuevos rostros que suplantán a los anteriores. Paradójicamente la única referencia al trágico destino del ser humano que surge tras la muerte de la señora parte del joven nieto y es sintetizado a través de las palabras del narrador. El comentario responde a la conciencia destructora del tiempo como un ente que devora etapas y que sitúa a los personajes dentro de un *continuum* destinado a ser engullido por el movimiento constante de aquél:

“Él pensó en la eficacia disimulada y silenciosa del tiempo, que de pronto se había cerrado sobre los días de la señora Cristina y que continuaría quemando etapas implacablemente. Esta eficacia lo forzaba a enfrentar un destino que era imposible asir, que se escurría de las manos; un destino que sólo se definía en relación a opciones que iba descartando y cuya cara positiva era semejante a la nube que ahora se estaba deshaciendo en lluvia” (p. 218).

En *La mujer imaginaria* esta posición matriarcal está determinada por la conducta represiva de la madre de la protagonista, y en cierto modo, por la protagonista en su etapa previa a la toma de conciencia como ser con capacidad para responsabilizarse de sus propios actos. Misiá Josefa es un personaje secundario, destinado a expresar la oposición entre su comportamiento resignado pero dictatorial y la revolución que experimenta su hija, la señora Inés, al renunciar a sus obligaciones de matrona, en favor de la dedicación exclusiva al terreno artístico de la pintura y el compromiso socio- político en los años posteriores al golpe de estado. Al igual que la señora Cristina, misiá Josefa se funde con la casa grande, en la que vive la generación que domina el conjunto familiar hasta el momento de la sucesión provocada por la muerte o la enfermedad degenerativa. Su actitud es más práctica y tangible que la de su homóloga en *El peso de la noche*, porque ella es la encargada de mantener el orden, eliminando toda posible dislocación, fruto de la locura o la perturbación mental que afecta a ciertos miembros de la familia, así como de transmitir las enseñanzas a su propia hija, a costa de la castración artístico-intelectual que mantendrá a ésta en un profundo paréntesis vital durante casi cincuenta años, en el que toda decisión personal que afecte a su vida ha quedado descartada. Para su hija:

“el papel de misiá Josefa, su madre, había consistido en mantenernos a todos con los ojos vendados, por eso había cubierto, bajo la frazada ignominiosa, el producto de la extravagancia y la locura del tío Salustio, el mayor y el caso perdido, perverso y perdido, entre sus hermanos, y por eso había condenado a las llamas su cuaderno, el cuaderno de sus primeras visiones y revelaciones” (p. 85)²⁰⁶.

La intransigencia con la que se aplica al cuidado del orden familiar proviene de una concepción del núcleo como órgano unitario corrompido en las sucesivas

²⁰⁶ Para las futuras referencias a esta novela hemos utilizado la edición, *La mujer imaginaria*, Barcelona, Plaza y Janés, 1985.

generaciones por ciertos miembros rebeldes. Para aplacar la rebeldía que no ha sido cercenada desde la raíz, cuando ya no queda esperanza, el único método posible es “rezar y resignarse”. Como matrona impone una unidad de pensamiento y determina la actitud de la familia hacia los personajes descarriados. De esa manera se explica el desdén familiar hacia el tío Salustio, un personaje degenerado, dedicado a la pintura y al boxeo. La genética familiar había dado origen a una serie de parientes cercanos dominados por la extravagancia y cuya conducta no venía determinada por la ética del núcleo. A la excentricidad artística del tío Salustio se unía la liberación sexual de una de las tías solterotas o el exhibicionismo y la pederastia de uno de los hermanos del pintor. Ante tales perspectivas hereditarias, misiá Josefa se ve obligada a doblegar el carácter díscolo de su hija de una manera mucho más represiva, puesto que se produce en un instante de crecimiento susceptible a la regeneración.

En esta novela se presenta un curioso fenómeno respecto a la perseverancia del orden, puesto que coexisten, de algún modo, cuatro generaciones de mujeres dentro de la misma familia, en el marco de un periodo temporal que se extiende paralelamente a la existencia de la protagonista, segunda en la línea sucesoria. Si bien es cierto que por motivos cronológicos no comparten las mismas coordenadas temporales, las cuatro generaciones asumen los roles propios de su época, adecuándose a las demandas de los nuevos tiempos, pero manteniendo de algún modo el orden como una constante. Únicamente la bisnieta, Cristina, se encuentra ideológicamente muy alejada de esos planteamientos, pero no por un rechazo visceral o consciente de los tradicionales roles femeninos, sino por la apatía generalizada que domina su constante caos existencial. Hacia el final de la novela, cuando la señora Inés, la abuela, ha superado totalmente los prejuicios de clase y condición sexual que la definían como la matriarca de la familia, su nuera intenta

infructuosamente reproducir los esquemas heredados, con comentarios de afiliación conservadora respecto al papel de la mujer y el matrimonio, a sabiendas de la inutilidad de sus consejos, puesto que tanto la hija como la suegra han alcanzado un irrevocable nivel de rebeldía:

“dijo que la institución del matrimonio exigía renunciaciones, había que ser estoica, el hilo siempre se cortaba por el punto más débil, que somos nosotras, las mujeres, y los momentos mejores de la vida conyugal, las alegrías compartidas, eran, en realidad, muy escasos, escasísimos” (p.200).

A este grupo, aunque de una manera menos personalizada, pertenece también la mayor parte de las mujeres que han sabido mantener el estatus social heredado en la novela *Los convidados de piedra*. Generación tras generación se asimilan las conductas, dando como resultado la perfecta esposa y perfecta madre, dispuesta a preservar el orden. Para ello es indispensable que el éxito económico les acompañe. La decadencia que sufren ciertas familias destruye su ordenación innata debido a un fuerte componente de determinismo biológico y familiar²⁰⁷. A partir de la teoría de la selección de las especies, este tipo de estamentos sobrevive únicamente bajo el dominio de la ley del más fuerte, de manera tal que cualquier debilidad afectará a su estructura y proyectará su fracaso hacia las generaciones subsiguientes. La defensa de las normas internas que rigen sus conductas y su prosperidad, puede llegar a tomar, desde su perspectiva partidista, caracteres heroicos, cuando por ejemplo, se organizan para minar las fuerzas del gobierno de la Unidad Popular, contrario a sus intereses de clase:

²⁰⁷ En esta novela, como veremos más adelante, el alejamiento del orden que experimentan ciertos individuos se explica generalmente a partir del comportamiento errático de un antepasado; uno de los ejemplos más claros es el desclasamiento y degradación de Pancho y Guillermo Willians, causados por el empobrecimiento del abuelo paterno y la pereza absoluta del padre, en la novela *Los convidados de piedra*.

“El plan era de una eficacia salvaje. Crearían en toda la ciudad una verdadera telaraña de llamados telefónicos. Y cuando escaseara el azúcar, el aceite, el pisco, el té, la harina, ¡ahí sí que veríamos! ¿iban a seguir, esos maricones de los demócratas cristianos, comiéndose las uñas en los salones de la Moneda? Y los generales del ejército, ¿qué dirían? ¿No tienen señora, no tienen familia los generales del ejército?” (p. 344)²⁰⁸.

Durante el segundo año de la Unidad Popular, la oposición externa de los Estados Unidos, el hecho de gobernar sin mayoría en el parlamento, y acosado por el creciente desabastecimiento de alimentos y artículos de primera necesidad, muchas mujeres de la alta burguesía chilena, mediante la famosa protesta de las cacerolas vacías, en diciembre de 1972²⁰⁹, salieron a la calle para contribuir al desencanto general y aumentar el pánico. En cierto sentido, estas mujeres fueron uno de los detonantes que sirvió de pretexto a los militares para tomar el poder y reestablecer un orden tradicional liquidado²¹⁰.

En esta novela aparece también un personaje enigmático, la Rubia²¹¹, de la que no se dan demasiados detalles biográficos, pero que representa a la mujer de

²⁰⁸ La primera edición de esta novela fue publicada por Seix Barral, Barcelona, en 1978. Las deficiencias de esta edición ante la falta de páginas y fragmentos fue subsanada en la edición revisada por Eva Valcárcel para la editorial Cátedra. Por este motivo, para las futuras referencias efectuadas a esta novela se ha utilizado la edición, *Los convidados de piedra*, Madrid, Cátedra, 2001.

²⁰⁹ Este acontecimiento aparece reseñado en varias novelas del autor, *Los convidados de piedra*, *El museo de cera* y *La mujer imaginaria* y su significación va más allá del mero carácter episódico, puesto que con su actitud rebelde estas mujeres fomentaron la inestabilidad del gobierno de Allende y contribuyeron al desabastecimiento generalizado de productos de primera necesidad en los mercados, a partir del acaparamiento indiscriminado de aquéllos y gracias a una profunda huelga del transporte que paralizó el país. La protesta respondía igualmente a la profunda inquietud que supuso para varios sectores ideológicos chilenos la larga y agresiva visita de Fidel Castro al país, levantando las iras de los más conservadores.

²¹⁰ A juicio de Bernard Schulz esta acción provocadora contribuiría a la reconquista de los valores propios de la oligarquía, representados en la narrativa del escritor chileno. Véase Bernard SHULZ CRUZ, *Las inquisiciones de Jorge Edwards*, Madrid, Pliegos, 1994, p. 122: “De hecho, este activismo político femenino en contra de Allende fue un retorno a los valores tradicionales y de preservación de las jerarquías sociales de clase y sexo”.

²¹¹ De modo paralelo al planteado ante la utilización de términos como “misiá”, hemos optado por mantener la denominación con la que los diferentes narradores se refieren a determinadas figuras femeninas a lo largo de la producción narrativa edwardsiana. El uso del artículo definido “la” precediendo al nombre propio o el apelativo es un rasgo común a esta narrativa y no implica necesariamente una connotación peyorativa, sino simplemente un método familiar y vulgar para

temperamento fuerte y decidido, atrayendo la atención del narrador principal. Su aparente juventud, respecto a las demás mujeres que forman parte de esta categoría tradicional, simboliza la prosperidad de las clases sociales tradicionalmente conservadoras y la consolidación de un modo de vida a prueba de cualquier eventualidad político-social. Su conducta supera incluso la inmovilidad que demuestran los hombres del grupo en los años inmediatamente anteriores a la llegada al poder de la Unidad Popular, porque en ella el orden establecido se defiende en tiempos de crisis mediante el uso de la fuerza²¹²:

“La Rubia, en ese cumpleaños de Sebastián de fines de los años 60, probablemente el de 1969, había anunciado que les repartiría armas a sus inquilinos más fieles. ¡A ella que no le vinieran con cuentos de reforma agraria! A los funcionarios del gobierno, vociferaba la Rubia, echando chispas por los hermosos ojos, cerrando los puños, en una actitud que no permitía abrigar la menor duda sobre la seriedad de sus advertencias, los recibiría a balazos ¡A balazo limpio! ¡Que me manden un cuerpo de ejército, si son capaces! ¿Ves, comentó el abogado, satisfecho: Este país lo sostienen las mujeres, ¿no te decía yo?” (p. 310).

La señora Eduvigis, uno de los personajes del cuento “La sombra de Huelquiñur”, ejemplifica la culminación de la intransigencia que promueven estas matronas, sustentadoras tradicionales del orden familiar. La dureza de los términos que utiliza y la discriminación que promueve entre los miembros del clan la convierten en uno de los iconos arquetípicos de esta tipología de personajes. Más significativo resulta, sin embargo, el hecho de que el cuento haya sido compuesto a

referirse a una determinada persona. La versión masculina de este aspecto es igualmente común y se reserva a personajes más jóvenes o con los que el protagonista mantiene una relación amistosa.

²¹² El temperamento justiciero y agresivo de esta mujer contrasta con el tradicional método según el cual la sociedad chilena ha definido y estructurado los roles familiares según el sexo, recuperados mediante la acción restablecedora de la dictadura militar. María Elena VALENZUELA, *La mujer en el Chile militar*, Santiago, Cesoc, 1987, p. 19: “Los hombres, por ser más fuertes e independientes serán los encargados del bienestar material de la familia y ocuparán los cargos de mayor responsabilidad en la sociedad. Las mujeres por su parte, tendrán como función prioritaria los quehaceres de los niños y del hogar, debiendo ser cuidadas y protegidas por el jefe de la familia”.

principios de la década de los años noventa, puesto que supone el regreso a una temática que había sido sustituida en las últimas producciones del autor por un orden concebido desde el punto de vista exclusivamente político, a raíz de los acontecimientos chilenos de los años setenta y ochenta. Esta contingencia facilita la creación de un personaje de resonancias caricaturescas, exageradas, frente a la contención que definía las descripciones de las primeras mujeres protectoras del orden. La señora, la abuela del protagonista, posee un talante ultraconservador dominado por creencias religiosas apocalípticas, entre las cuales se encuentra la concepción cainita de las ciudades, creadas por “el primer fratricida de la historia” (p. 20)²¹³ y de ellas surgen todos los males posibles. Para acentuar su grotesco talante autoritario, la abuela aparece descrita como una mujer corpulenta, cuya presencia supera las leyes de la física para entrar como sujeto moralizante en la conciencia de los demás personajes. Frente a ella, su disminuido y sumiso esposo se caracteriza por su descansada actitud ante la vida y por sus pies pequeños, reducidos, simbolizando de manera degradante su falta de autoridad respecto a los demás miembros del núcleo. Esta caracterización pasiva de la figura paterna se repite en otras novelas y cuentos con idénticas características, independientemente del poder adquisitivo del que goce la familia, de tal manera que por contraste refuerza la omnipotente figura femenina. Así, por ejemplo, la protagonista de *La mujer imaginaria* recuerda a su padre como una entidad etérea, casi abstracta, conscientemente apartada del universo hogareño, dentro de una continua ausencia que contrasta sin embargo con su presencia física. En el recuerdo, la imagen del progenitor se articula sobre el motivo de la lectura como símbolo de la soledad autoimpuesta, que convierte a su padre en “una persona tan quitada de bulla, que a ella le parecía, ahora, que se había pasado la

²¹³ Jorge EDWARDS, *Fantasmas de carne y hueso*, Barcelona, Tusquets, 1993.

vida leyendo en un rincón, de piernas cruzadas, con unos anteojos de pinzas montados en el caballete de la nariz” (p.136)²¹⁴.

La percepción que el joven protagonista de “La sombra del Huelquiñur” tiene de su abuela²¹⁵, de su enorme poder y su capacidad para dictar las conductas de los demás, viene precedida por la obligatoria desaparición moral de la madre, la Rita Pérez, que aunque presente en la educación de su hijo, ha sido apartada de las tomas de decisiones debido a su presunta locura, lo que en la terminología de la familia alude a su falta de compromiso con las normas morales de aquélla. Una vez muerto el padre en un accidente de aviación, la concepción que la familia tiene del joven viene determinada por la excentricidad de la figura materna, de tal manera que tanto la locura de ésta como la trágica y prematura desaparición del padre, “se habían confabulado para engendrar un sujeto de mala índole, un pequeño monstruo” (p.28) que habría de traer desgracias a la familia.

Cuando el joven protagonista mantiene una relación con una prostituta local, el pánico transgresor que le invade se manifiesta a través de la visualización imaginaria de la abuela y su consiguiente desaprobación castigadora. El enorme poder de la mujer se materializa, en la mente febril del personaje, en la disciplinada respuesta de la prole familiar, independientemente de los métodos utilizados para expresar su desagrado:

“llegaron antes de que comenzara la función, y él imaginó que de repente

²¹⁴ Esta imagen aislada de la figura paterna reaparece de manera autobiográfica en una referencia al abuelo materno del escritor en la novela *El inútil de la familia*, en la que se expone el contraste entre la fortaleza femenina y el carácter vencido, derrotado ante las circunstancias de la figura masculina: “Mi abuelo, por lo menos, tenía el don de la discreción. Era bastante moreno, de aspecto mediterráneo, fenómeno que solía darse entre los Edwards Garriga, como hace notar Joaquín en alguna de sus crónicas, y en medio de la familia de mujeres gritonas, de origen vasco, en la que le había tocado vivir por matrimonio, había optado por cerrar la boca, por dejar que los vendavales y los chaparrones de gritos y de ruido pasaran”, Jorge EDWARDS, *El inútil de la familia*, Buenos Aires, Alfaguara, 2004, p. 181.

²¹⁵ Las preferencias literarias del narrador-protagonista identifican el estilo de la abuela con los “personajes acusadores, anatemizadores, bíblicos, de las obras de William Faulkner”, Jorge EDWARDS, *Fantasmas de carne y hueso*, ed. cit., p.29.

aparecía su abuela seguida de sus primas y de sus primos chicos y de dos empleadas, y que todo el grupo lo divisaba, se detenía, paralizado por el horror, y lanzaba al cabo de unos segundos un solo alarido de espanto. O no lanzaba ningún alarido; había una orden tácita, un gesto, y todos salían en fila, circunspectos, sin volver a mirar hacia donde él estaba” (p. 22).

El hecho de que detrás de la abuela aparezcan en la imaginación del joven transgresor los primos más jóvenes delata el talante ejemplificador del castigo, puesto que este tipo de conductas es inexcusable. Del mismo modo, la presencia de las empleadas simboliza irónicamente la desmesura del castigo.

Cuando las condiciones externas que sostienen el tradicionalismo de estas instituciones matriarcales se desmoronan por una confluencia de circunstancias negativas, el orden todavía pugna por mantenerse pero la respetabilidad y poder de la madre se reducen considerablemente ante los ojos de los sumisos integrantes de la organización familiar. Un claro ejemplo de ello se encuentra en el cuento “El orden de las familias” donde se presenta un caso particular porque el orden ha sido interrumpido, debido a la falta de responsabilidad del *paterfamilias*, ya que como hemos visto antes, en virtud de las leyes del determinismo genético, frente al ahogo financiero las posibilidades de preservación disminuyen, y la única herencia que subsiste es la imposibilidad para superar el derrumbamiento económico. Este cuento narra la historia incestuosa de dos hermanos, -lo cual desafía en primer término las cabales leyes del orden-, que ven como la pobreza y la mano custodiante de la madre propician el matrimonio de la hermana con un personaje económicamente solvente pero carente de todo interés para ella. La estrechez económica comienza en un periodo anterior a la narración, como consecuencia de la falta de previsión financiera y el despilfarro monetario del padre. La muerte de la figura paterna no cambia considerablemente la situación sino que agiliza su desenlace, según el cual, la hija

deberá recuperar el estatus perdido, reorientando el rumbo familiar a partir del mencionado matrimonio. Consciente de la importancia del acto y de sus consecuencias futuras, la madre realiza sus propósitos sin ningún tipo de pudor a pesar del alto precio que debe pagar por ello, puesto que “Todo el dinero de la casa se gastaba en comprarte vestidos y en hacer comida las veces que venía José Raimundo. Mi madre, con tu aquiescencia tácita, vendió poco a poco los trajes de mi padre y algunos muebles” (163)²¹⁶.

A partir de esos instantes ocurre un fenómeno curioso, la madre degenera en el alcoholismo y la hija, casada, adquiere la moral y el estilo de la vida sustentado por su progenitora en los tiempos de la holgura económica, rechazando a aquélla por haber sucumbido a la bebida y estar arruinada, dejando al resto de la familia en una situación de declive económico insostenible:

“Pero entraste al orden sin muchas dificultades, con menos dificultades que otra gente. Sacrificar detalles como el cine en beneficio del descanso de tu marido es parte de tu rol actual, es la indispensable dosis de abnegación de tu personaje, que interpretas con maestría innata” (p.168).

El desprestigio y la pérdida de poder económico niegan a la mujer la capacidad moral para imponerse. Es, en definitiva, el dinero y la posibilidad de actuar sobre la toma de decisiones socio-políticas lo único que garantiza la rigidez de un orden no tan inquebrantable como cabría suponerse. Un claro ejemplo de esta categoría se encuentra en el cuento “Noticias de Europa”, perteneciente a la colección *Las máscaras*, donde la madre se ve obligada a superar su repugnancia y enfrentarse a seres que poseen un poder económico sobre la familia y que lo usan para disminuir la dignidad de ésta. De este modo, la protagonista se enfrenta a los requiebros eróticos del propietario de su apartamento para postergar una vez más los

²¹⁶ Jorge EDWARDS, *Las máscaras*, Barcelona, Seix Barral, 1967.

pagos del alquiler y a la silenciosa superioridad del resto de la familia, que ha mantenido el estatus social y ahora intentan comprarles los terrenos adquiridos por herencia, sabedores de sus dificultades económicas. Frente a la humillación de las familias poderosas, que han visto como su poder económico las relega progresivamente a una situación de desamparo moral y social, se presenta también la posibilidad inversa, según la cual miembros de clases inferiores pueden convertirse en matriarcas poderosas mediante la acción del matrimonio. Este tipo de situaciones es cuantitativamente menor en la narrativa del escritor chileno y generalmente estas mujeres no logran disfrutar del respecto absoluto por parte de los demás miembros de la familia. Además, como hemos visto en el caso de “mi madre”, en el relato “El orden de las familias”, el desprecio familiar proviene de la asociación de este tipo de mujeres con vicios o enfermedades impropios de su estatus como el alcohol o la locura y que proceden en muchos casos de la desviación moral de su rama parental. Uno de los ejemplos más significativos de esta circunstancia se encuentra, como hemos visto anteriormente, en la breve consideración de la señora Inés, la madre de Francisco y nuera de la señora Cristina en la novela *El peso de la noche*. Inés proviene de una familia de clase alta venida a menos por la locura de su padre, un hombre que se paseaba por París colocando sus hemorroides. El persistente recuerdo de esa acción vergonzante crea en ella una personalidad inconscientemente humillada y sumisa, caracterizada por sus continuos llantos y una voz “dolorida” que se expresa en sordina, impotente ante la poderosa influencia de la familia de su marido, con la que vive. Su hijo Francisco observa su sumisión y responde con un contradictorio sentimiento de desprecio hacia ella y, al mismo tiempo, de odio hacia la rama paterna, por haber doblegado el espíritu de su madre:

“¿Por qué había salido tan apocada su madre? ¿El vino tinto, que destruyó alguna fibra de don Felipe? Dicen que don Felipe murió pobre, apuntalado por la

familia del yerno. ¿Sería verdad? Lo dijo Uberlinda en una conversación del repostero. Francisco se sintió humillado; como si la familia de su padre no fuera la suya. Adivinó el dominio de don Eleuterio sobre la señora Inés, realizado por el prestigio del dinero: años de sometimiento silencioso. A su madre no se le había pasado por la mente otra alternativa. Ese sometimiento era, para ella, su condición normal. Con el tiempo se había asimilado por completo a la familia del marido y todo rastro de humillación había cicatrizado” (p. 70).

El cuento “El cielo de los domingos”, perteneciente a la colección *Gente de la ciudad*, expone de un modo más abierto y cruel la difícil situación de una mujer anciana de clase baja cuya hija ha ascendido en la jerarquía social gracias a un matrimonio ventajoso para ella. La hija asimila rápidamente su nueva condición matriarcal y rehúsa con cinismo el contacto con su madre, como símbolo de un pasado determinado por la pobreza y la violencia, y un presente mezquino alejado de los placeres de los viajes y las comidas de negocios. Para amoldarse a estas circunstancias, la hija reproduce los esquemas de conducta de su marido, manifestando un profundo desinterés y distancia hacia la campechanía de la madre y su risa fresca, imponiendo en cambio su determinación hacia la dirección de las tareas domésticas y la preparación de una comida de negocios. En consonancia con este desprecio hacia ella, la protagonista experimenta un instintivo temor a ser rechazada por la familia, mucho más si cabe cuando acude a visitarla sin invitación, porque “No consigue acercarse sin temor a casa de su yerno, sobre todo a falta de invitación formal. Temor a ser humillada, al contacto de una atmósfera que no logra asimilar completamente” (p. 223)²¹⁷.

Tal y como se desprende de este análisis, el orden familiar es sustentado fundamentalmente por la mujer en la narrativa del escritor chileno, siempre y cuando

²¹⁷ Jorge EDWARDS, *Cuentos Completos*, Barcelona, Plaza y Janés Editores, 1990. El cuento en cuestión, “El cielo de los domingos”, pertenece a la colección *Gente de la ciudad*, publicado en 1961.

se cumplan las condiciones económicas y morales precisas para su manutención. La defensa de este estatus, frente a las agresiones internas promovidas por ciertos miembros díscolos del clan, o las manifestaciones externas de una política desfavorable a su perpetuación, se transforma en el objetivo primordial de estas mujeres, como símbolo palpable de un conjunto de valores morales inmutables.

Esta concepción del rol femenino como sinónimo de estabilidad y poder es significativamente contraria a la interpretación que las escritoras de la generación del cincuenta han ofrecido sobre el tema. Desde este punto de vista, la sociedad chilena no se define en términos de matriarcado, sino, exactamente al contrario, como una organización patriarcal en la que impera la opinión masculina y donde su acatamiento es indiscutible.

Haydeé Ahumada ha analizado la consideración de las escritoras chilenas en el marco de la generación del cincuenta y ha llegado a la conclusión de que su temática se relaciona, básicamente, con la ruptura de la institucionalidad y la rebeldía hacia unas tradiciones impuestas, fundamentalmente, las referentes al matrimonio²¹⁸. Las mujeres protagonistas de estas novelas sienten la presión de este orden y deciden liberarse de él, para terminar angustiadas y solas después de haberse aplicado el preceptivo castigo y la autoinculpación, que están siempre presentes para recalcar la fuerza del poder masculino y la imposibilidad real de cambio:

“Las mujeres que encarnan estos relatos suelen recorrer un camino común que las lleva, en sus trazos generales, desde una infancia protegida en la casa paterna al colegio de monjas y, luego, a la captura del marido, necesariamente joven, rico y económicamente exitoso. Más tarde, desde un matrimonio, por compromiso o interés,

²¹⁸ Haydeé AHUMADA, “Escritoras del 50, conciencia y memoria en el discurso literario chileno”, *Acta literaria*, n° 24, 1999, pp. 5-14. La autora basa sus comentarios en el análisis de las obras de cuatro escritoras chilenas de la generación: Margarita Aguirre, María Elena Gertner, Elisa Serrana y Mercedes Valdivieso.

a la separación y, desde esa ruptura, con mayor o menor cercanía, a la soledad y la muerte”²¹⁹.

Estos personajes femeninos se corresponden, en cierto sentido, con los personajes masculinos jóvenes que en la narrativa de Edwards luchan infructuosamente por escapar de un orden avasallador, pero sucumben ante la permanencia incólume de éste. Resulta, no obstante, paradójico el hecho de que existan dos visiones contradictorias sobre el mismo caso. Si bien en ambos modelos queda patente el fortalecimiento de la familia acomodada santiaguina y el desprecio a todo disidente, Edwards difiere de sus compañeras de generación al situar el origen de la organización y su mantenimiento en la mujer. En realidad se trata de dos las caras de una misma moneda, la que cercena el libre desarrollo en aras de un estamento solidificado e irrespetuoso con sus miembros, para el que el fin último consiste en preservar el orden. Una vez planteado el problema, para las escritoras chilenas la voz permisiva o castigadora masculina sustituye a la consistencia de la “señora” expuesta por Edwards, para ofrecer un punto de vista crítico y desacralizar la función de esposa y madre que la sociedad ha impuesto a este tipo de mujeres. La ruptura se centra en el ámbito sexual, social y religioso por ser éstas las claves de su alienación.

Por otra parte, ha de señalarse que hasta la publicación de *La mujer imaginaria*, el orden familiar se mantenía impertérrito e inmutable, cambiando en apariencia, ya que en el transcurso del tiempo las generaciones se suceden de modo natural, pero no en esencia. El orden supera la muerte de la señora Cristina en *El peso de la noche*, la inestabilidad política en *Los convidados de piedra* y las excentricidades decadentes del Marqués en *El museo de cera*, y en todas ellas se impone como la fuerza conservadora que asegura un devenir cierto, pero carente de

²¹⁹ AHUMADA, art.cit, p. 10.

libertad de acción y anulador de la voluntad individual de sus miembros. Con *La mujer imaginaria* y la posibilidad de elección, el orden desaparece ante la esperanza de lo incierto y el abandono de un núcleo asfixiante que arrastra a sus seres con una fuerza centrípeta.

III. 1. 2. La variante transgresora.

Frente al tipo tradicional, férreo e inmutable se presenta la posibilidad utópica de la transgresión del orden y la negativa a mantener su imposición en aquellas mujeres que abandonan su papel protector y vigilante por propia voluntad, independientemente del estado económico familiar y en virtud de una iniciativa personal que les mueve a encontrar su propio destino. La transgresión del orden resulta así positiva porque depende de la decisión particular de las protagonistas, dejando la puerta abierta a una esperanza negada antes en esta narrativa, frente a la inmovilidad del sistema social adquirido de modo hereditario. El ejemplo principal de esta tipología se encuentra en la figura de la señora Inés, protagonista de *La mujer imaginaria*. Esta respetable esposa, madre y abuela descubre en su sexagésimo aniversario que su vida ha sido silenciada por una serie de fuerzas o factores educativos de tipo represivo: la madre, el colegio y el marido. Ese mismo día decide recuperar parte del tiempo perdido. Como antes se ha apuntado, doña Josefa, su madre, mujer que detenta el orden desde un punto de vista tradicional, es la imagen que su hija se ha visto obligada, aunque inconscientemente, a perpetuar, hasta que sobreviene la toma de conciencia, para convertirse en una mujer separada de su marido, dedicada a la pintura y que ocupa ahora la casucha del fondo, dentro de la órbita de acción del núcleo familiar, pero automarginada de éste.

La toma de conciencia surge de modo espontáneo durante la celebración del aniversario, a raíz de un proceso de autoanálisis que le lleva a comprobar que, si bien desde un punto de vista estrictamente familiar y social su vida había estado colmada de satisfacciones, desde un punto de vista emocional su existencia había estado sumida en una profunda tristeza apática. Automáticamente fluye en su mente la comparación entre su proceso vital y los premios de consolación que recibía cuando era una niña, con la alta dosis de resignación que el hecho implicaba. La crisis emocional que provoca en ella ese descubrimiento da inicio a un proceso de búsqueda “que después fue incorporando territorios nuevos y variados, territorios sorprendentes y nunca vistos” (p. 8). La señora Inés percibe su trayectoria vital, desde la posición reflexiva que le permiten sus sesenta años, como la curva ascendente de una hipotética flecha que coincide con su primera adolescencia, rememorada como el instante de las promesas eternas y la rebeldía innata, pero que con el paso de los años continúa su camino hasta caer irremediabilmente en el personaje que ahora contempla su propia vida con una mirada extraña.

Cuando la señora Inés era una niña había desarrollado un carácter fuerte, decidido, con ciertos residuos de escepticismo religioso y con tendencia hacia el arte, actitud que provenía de la rama familiar materna. El punto de inflexión, el que inicia el proceso represivo y que se corresponde con el punto álgido de la trayectoria de la flecha surge a raíz de unas ilustraciones eróticas alusivas a su primo Ignacio José, acto duramente exorcizado por su madre mediante la acción purificadora del fuego. Tras ese paréntesis represivo, la mente de la protagonista da un salto temporal para situarse en su etapa matrimonial. De un modo inconsciente, Inés “se encontró casada con Joaquín” y “se encontró esperando, al poco tiempo, a Pedro Jesús”. Ante sus ojos, el largo periodo vital que se extiende entre la primera adolescencia y el

matrimonio permanece adormecido, como una laguna o un paréntesis, toda vez que sucumbe ante la represión castradora de su madre, autoimponiéndose el olvido como norma de conducta. Mediante el rechazo que le provoca la constatación del hecho de que la pérdida de su vida ha sido inservible, la señora Inés invoca la memoria de un acontecimiento ajeno a su voluntad pero determinante para su futuro: la enfermedad mental que destruye un enamoramiento de juventud, mientras las fiebres devoran el talento y la belleza de su primo Ignacio José y la encaminan hacia el matrimonio con el otro amigo de la niñez, Joaquín, el “palomilla”, el irreverente, escurridizo y travieso primo que representa exactamente lo contrario que prometía la inteligencia y nobleza del pariente enfermo.

En una equivalencia perfecta entre el pasado y el presente, siendo éste consecuencia de aquél, el inicio de la crisis de identidad que experimenta la señora Inés en la actualidad de la narración se atribuye al recuerdo de una represión de su personalidad artística adolescente, de modo tal que para subsanar el daño decide reencontrar su vena pictórica. A manera de terapia reparadora, y gracias a la ayuda de un crítico de arte, la protagonista extrae del olvido una serie de anécdotas sobre la personalidad de su tío Salustio, el pintor y boxeador. La memoria genera en ella un deseo de desarrollar su gusto por la pintura, de recuperar su pasión estética juvenil, a pesar de las propias inhibiciones que su posición social dentro de la clase acomodada le imponen:

“Era una idea inocente y a la vez llena de posibilidades, incluso de peligros.

Hasta entonces había sido una señora de sociedad aficionada a la pintura, y todo acercamiento mayor, todo paso más allá de ese límite, implicaba una transgresión de normas no escritas: normas que ni siquiera podían formularse con un mínimo de claridad” (p. 24).

A todas estas razones que justifican la autocrítica de la señora Inés se une una más que advierte sobre la crisis de identidad que domina a la protagonista: el conflicto entre las enseñanzas aprendidas y la realidad que las sostiene. Como digna hija de misiá Josefa, una vez sofocados los incipientes conatos de rebeldía, la señora Inés inicia un periodo vital extenso, inconsciente, cuyo punto de partida es el matrimonio, en el que se reproducen los métodos organizativos heredados de la progenitora, oficiando como esposa, madre, suegra y abuela ejemplar. Su posición, por lo tanto, responde a la relación con el otro, y deja de definirse en cuanto individuo para ejercer una labor protectora y sumisa respecto a los miembros de la familia. Sin embargo, en un instante de lucidez, la protagonista constata el hecho de que los tiempos han cambiado, la unidad familiar ha desbaratado su núcleo y los miembros del grupo han optado por prescindir de sus consejos, otorgándole un puesto secundario e inservible. En una rápida visión panorámica del escenario y los personajes que se mueven a su alrededor, descubre la total indiferencia que éstos le demuestran y admite la inutilidad de la preservación de un orden que ha desaparecido. La familia se derrumba ahora entre las infidelidades del esposo y su alcoholismo, la ociosidad esotérica de la nuera, la incompetencia económica del hijo menor, la adicción a los estupefacientes de la nieta, etc. Ante todo este caos, la señora Inés advierte el desprestigio en el que ha caído y la ineficacia de sus métodos frente a la desintegración del núcleo, “Ella continuaría en la campana de cristal de la abuelita. Podría contemplar la conflagración, la lluvia de azufre, con mirada perfectamente lúcida, pero nadie le haría el más mínimo caso” (p.31).

El único punto de inflexión que desarrolla la protagonista en su proceso de búsqueda de la individualización se encuentra en el inexplicable deseo de que su nieta Cristina contraiga matrimonio con un aspirante a *hippy* del barrio alto. A pesar

de su creciente tendencia a despreciar el valor de los comentarios externos, la señora Inés se impone la tarea de organizar un matrimonio de urgencia con el fin de centrar el espíritu descuidado de la nieta y evitar el escándalo de un posible embarazo. La preparación del evento genera en la familia un conflicto de perspectivas irreconciliables que fluctúan entre el significado inherente de la tradición y su valor estrictamente ceremonial.

Tras el episodio de la ceremonia nupcial, la protagonista se embarca plenamente en un viaje del que ya no habrá retorno posible y cuyo vehículo de expresión lo constituirá la pintura. De una manera visceral, carente de sentido académico, Inés va plasmando en sus incontables lienzos todo un mundo de sensaciones y recuerdos, en una necesidad de revitalizar aquellas imágenes dormidas en su memoria. Acuden de esta forma todos los fantasmas que parecían olvidados, de modo tal que en el momento de la producción artística se genera en ella una dislocación espacio-temporal en la que el presente desaparece, abandonando a la familia a su suerte, mientras el pasado regresa con todos sus recuerdos. En un principio su pintura se caracteriza por la inspiración instintiva, dominada por un estilo *naïve* e ingenuo, que desde su punto de vista guarda relación con las técnicas del Aduanero Rousseau. La ingenuidad no excluía cierto sentido de la monstruosidad, en su empeño por retratar figuras esqueléticas y caras espectrales que representen el abismo, dentro de interiores sórdidos y lúgubres y con figuras humanas y animales dotadas de extremidades desproporcionadamente delgadas. Este estilo personal procede de su gusto por la decoración ampulosa, decadente y decimonónica, las maderas talladas, “la penumbra, los recovecos, los vitrales de colores, las habitaciones secretas, de techos rebajados, donde se descubrían colecciones de abanicos y de plumas de avestruces y de pavos reales, las ornamentaciones inútiles

de la casa antigua” (p. 33), que manifestaban el gusto en voga de las clases acomodadas durante el próspero periodo de la oligarquía a principios del siglo XX. Su proceso creativo respondía a un arrebato febril, que se apoderaba de ella al atardecer, y que convocaba las imágenes ocultas en su memoria, recuerdos enterrados de su etapa adolescente, ligados al Valparaíso de su infancia y a su tío Salustio, que producía a una velocidad asombrosa, amontonando contra las paredes los lienzos terminados. La función terapéutica de la pintura como desinhibidora de los traumas que la acosan no se reduce a la mera plasmación plástica sino que se basan en el firme propósito de dar a conocer su obra a través de exposiciones.

La representación de escenas de su niñez almacenadas en una memoria activa que recuerda y ata cabos da paso a un aumento de la tonalidad asfixiante de los túneles y laberintos que ejemplifican su toma de conciencia ante la situación política del pinochetismo. La nulidad a la que se había visto sometida durante su matrimonio, a la sombra de su marido, un antiguo diputado conservador por la provincia de Colchagua, la habían conducido sin que ella lo percibiese como un delito a la compra de votos en las poblaciones marginales a cambio de productos de primera necesidad o artículos para el hogar. Curiosamente, el primer instante de conciencia ante este hecho ocurre durante una breve visita realizada en compañía de su madre a la casa del arruinado y decrepito anciano tío Salustio, quien menciona sin rubor el detalle de la compra de votos como parte de las obligaciones de las esposas de los candidatos. Muchos años después, durante el presente de la narración, la señora Inés comienza a procesar la información recibida acerca de los métodos de la dictadura que contradicen la opinión que su marido había ido forjando en ella. Tras un encuentro con un joven poeta exiliado y víctima de la tortura institucional, la protagonista inicia una etapa más comprometida políticamente hablando, más

autónoma y menos influenciable. Su pintura abandona la simbología intimista para adquirir una significación más actual, que representa los acontecimientos del presente, sin ánimo panfletario, pero dotada de una connotación estética del arte como método de conocimiento, basado en la observación objetiva y crítica de la realidad circundante: “Yo creo, dijo, que la represión impide ver, y que la visión, en cambio, la visión sin prejuicios y sin velos, es el gran comienzo. Por algo, prosiguió, inspirada, la palabra ver y la palabra verdad se parecen tanto”(p.271).

La afiliación partidista ante el compromiso queda descartada desde el instante en que la simbología de lo retratado responde a una necesidad de encontrar un camino para encauzar toda la rabia contenida durante sus múltiples años de ceguera. Cuando asiste a una manifestación masiva en contra del régimen militar, lo hace con una voluntad de protesta y con el deseo de formar parte activa de la sociedad. En ese instante descubre que su visión del mundo había estado limitada al perímetro de los barrios altos, protegida frente a las agresiones del desordenado y caótico crecimiento urbano y de las miserias de las poblaciones periféricas. Finalmente, en un acto de rebelión instintiva, ajeno al futuro movimiento de las cacerolas enarboladas por la oposición al gobierno²²⁰, golpea las ollas con todas sus fuerzas en un instante definitivo y autónomo de rebeldía incontrolable, ruidosa y estridente.

En esta novela el espacio se llena de significación ya que define el puesto que le corresponde a cada miembro del grupo y, al mismo tiempo, simboliza, a través de la presunta degradación del ámbito sagrado del hogar como refugio familiar protector, el instintivo deseo de la protagonista de abandonar su rol tradicional,

²²⁰ El episodio de las cacerolas vacías golpeadas por las mujeres más conservadoras durante el gobierno de Salvador Allende tuvo su contra-réplica años después, hacia el final de la dictadura pinochetista, depositada ahora en las manos de la oposición al régimen. La anécdota ha sido recreada por el autor en la novela *El sueño de la historia*, como símbolo de la silenciosa y pacífica oposición interna a la dictadura.

incluso a costa de la definitiva desaparición de la unidad grupal. La novela presenta una triple división espacial localizada en un amplio terreno en el que coexisten tres habitáculos jerarquizados mediante la explicitación lingüística de la lejanía respecto a una perspectiva que sitúa su focalización ante la casa principal. De este modo, “la casa grande” acoge al matrimonio que reina en su momento, es una casa de estilo tradicional y decoración ampulosa, dominada por los tonos oscuros, las maderas pulidas y los yesos. En segundo lugar se encuentra “la casa al fondo”, construida después del matrimonio con Joaquín, en espera de alcanzar el poder gracias a la transición natural que provocan la vejez y la muerte de los habitantes de la casa grande y que en la actualidad de la narración ocupa el hijo menor de la pareja, con su familia. Finalmente, en “la casucha del fondo”, abandonada a su suerte, se esconden las vergüenzas familiares y los objetos que ya no tienen un uso definido. Simboliza lo indeseado y los recuerdos más negativos, borrados por las manos de las sucesivas guardianas del orden. De este modo, resulta todavía más significativo el traslado de la señora Inés a la casucha del fondo porque invierte el proceso de envejecimiento familiar y destruye la unidad del orden que la cabeza visible debería mantener:

“Después de haber constituido un ejemplo de señora muy señora, señora de sociedad a la antigua, colaboradora abnegada y eficientísima de Joaquín, que había sido, al fin y al cabo, una figura importante del país, un parlamentario conservador destacado, por muy mal vista que estuviera hoy la profesión parlamentaria, se había transformado, de la noche a la mañana, picada quizá por qué mosca, en Inés Elizalde, pintora, que había llegado, en su locura repentina, hasta el extremo de quitarse el Vargas paterno” (p. 229).

El traslado a la casucha del fondo supone una inversión del proceso ascendente natural de los miembros de la familia y se lleva a cabo cuando ya la señora Inés se ha instalado en el punto álgido del poder familiar. La casa grande se viene abajo cuando ella la abandona, debido a la desidia del marido solitario y al

deterioro económico del núcleo. Sin embargo, después de haber asumido el nuevo rol, marcado por la independencia y el espíritu artístico, la señora Inés pierde toda capacidad de responsabilidad moral sobre la familia y no se inmuta ante el deterioro que se proyecta ante sus ojos. La lección es ahora más clara que nunca puesto que cada quien es responsable de sus propios actos y debe asumir las posibles consecuencias que éstos supongan. Con la muerte el marido, la ruina económica producto de las innumerables deudas y la desaparición física de las dos casas grandes familiares, la señora Inés experimenta un repentino fracaso del que saldrá reforzada. De pronto observa su caracterización marginal y admite que, incluso en el momento de lucidez que parece estar viviendo, su voluntad ha sido modelada por personalidades más fuertes y cínicas que ella. Misiá Josefa, la madre, y Joaquín, el marido, habían manipulado su carácter del mismo modo que la dueña de la galería del medio, Mary Tromben, había sabido explotar la extravagancia de una anciana de la alta burguesía que animaba con sus ingenuas creaciones el adormecido universo creativo nacional²²¹. Cuando la salvaguarda económica de la protagonista desaparece, Mary la abandona a su suerte y ésta descubre su marginalidad inherente mientras se aferra a la pintura como un método de contemplación previa que ha de conducirla al conocimiento de su verdad.

Por muchas razones ésta es una de las novelas más originales de Edwards; su protagonista es una mujer, frente a los protagonistas masculinos o colectivos que dominan su narrativa. Por su extensión y aparente sencillez estructural recupera la creación de un personaje completo y complejo, con sus virtudes y sus defectos, capaz de rechazar la teoría psicológica de la virginidad y al mismo tiempo decidir el matrimonio de su nieta, lo que de antemano se aventuraba como un rotundo fracaso.

²²¹ En cierto sentido, la novela reproduce a través del motivo del arte pictórico el llamando “apagón cultural” que sufrió el país durante los primeros años de la dictadura y que en el terreno literario se manifestó en el escaso número de novelas tanto escritas como publicadas.

La novela abarca un tiempo histórico muy amplio y al igual que en *Los convidados de piedra* hay continuas referencias a acontecimientos ocurridos a lo largo de este siglo, pero se centra, fundamentalmente en el periodo que se extiende desde 1977 a 1985. La individualización de un personaje como la señora Inés da pie al análisis de la realidad socio-política del momento, y termina, de un modo ocultamente alegórico afirmando que el compromiso político, dada la específica realidad chilena posterior al golpe de estado, es la única esperanza para el país y sus habitantes. Siguiendo a Rodríguez Isoba, coincidimos al subrayar que:

“Su alcance nada tiene que ver con la condición humana en general, y lo demuestra el mero hecho de que alguien pueda sustraerse al destino común, circunstancia que no se registraba en otras ficciones de Edwards. La experiencia de Inés Elizalde demuestra que los destinos son individuales, y que uno puede salvarse por su propio esfuerzo”²²².

La señora Inés contempla desde la atalaya de la casucha del fondo el declive económico de la familia, provocado por la insensatez inversionista de su marido e hijo, precedido todo ello por el declive moral representado en la ausencia de relaciones interpersonales y la soledad de sus miembros. Sin embargo, a ella no le afecta ese declive, simplemente adelanta la desaparición del orden de un modo definitivo, tras la muerte del marido, la fuga de la justicia de su hijo y la pérdida del patrimonio familiar. Frente a la mujer tradicional que una vez llegada la crisis económica relaja la rigidez de unas costumbres que no tienen sentido cuando se anula la posibilidad de trascender hacia la ordenación exterior, la señora Inés abandona el barco mucho antes del naufragio y sobrevive en su pequeño reducto particular, de ahí que su rebeldía y su triunfo sean doblemente significativos. La

²²² María Teresa RODRÍGUEZ ISOBA, “La mujer imaginaria, una reflexión de Jorge Edwards sobre la historia chilena reciente”, *EPOS, Revista de Filología*, UNED, Vol, IV, Madrid, 1988, pp. 225-239, p.237.

diferencia con respecto a la apatía generalizada que domina a buena parte de los personajes de Edwards se centra en la concepción de la autosalvación y en las posibilidades individuales de acceder a un nivel diferente:

“y se decía, de todos modos, que nunca había que echarle la culpa a los demás. Que la culpa de todo lo que nos pasa es nuestra (...) con la misma estupidez de los moscardones que se quedan encerrados en una habitación y se dan tremendos golpes contra los cristales, en circunstancias de que en la otra hoja de la ventana no hay cristal sino aire transparente. Pero ellos no lo saben y siguen dándose golpes, durante horas y días enteros” (pp. 50-51)²²³.

En la antología de cuentos *Temas y variaciones* fue publicado un relato que de alguna manera servía como precedente para crear la futura personalidad de Inés Elizalde. Aunque el cuento se desarrolla en unas coordenadas espacio-temporales diferentes, en el París de finales de los años setenta, la innominada protagonista de “La visita de los peces” manifiesta un similar proceso de autoconocimiento y una toma de conciencia de su propia individualidad frente a las castraciones que otros imponen sobre ella. El relato, publicado en 1969, exige una lectura activa porque su tonalidad mezcla aspectos oníricos que dificultan la comprensión en un primer momento. En una corriente de conciencia que desordena un cúmulo de imágenes y presenta diferentes personas gramaticales, la protagonista transmite su distancia respecto al férreo mundo diplomático que le ha impuesto el desempeño laboral de su marido. Atrapada ante la falta total de protocolo, la carencia de los modales necesarios para sobrevivir en ese terreno, y desarmada ante la inexistente

²²³ El mensaje político de estas palabras resulta evidente teniendo en cuenta el momento histórico en el que se pronuncian. A mediados de los años ochenta no podía hablarse propiamente de una esperanza depositada en el fin de la dictadura chilena pero sí comenzaban a manifestarse los primeros brotes abiertamente antipinochetistas y se estaba constituyendo una opinión pública que en 1988 habría de dar su respaldo a través de las urnas al regreso de los valores democráticos. Este espíritu positivo y esperanzador deviene, para el escritor chileno, de la asunción de responsabilidades propias, y del cambio de percepción de los acontecimientos políticos nacionales.

comunicación familiar, el personaje femenino transita en medio de un universo onírico y real, pero distorsionado por sus propios nervios, dentro de un espacio sin transición que fluctúa entre el sueño y la vigilia. El sueño concluye cuando los invitados de la fracasada recepción que ofrece en su apartamento bajan en el ascensor, clavando sus ojos en ella y suplicando ayuda, como si se tratase de peces a los que han privado de agua para sobrevivir. Frente a sus ansias de mantenerse dentro de ese orden, la protagonista contempla su vida oscurecida por un matrimonio devastador y por la perspectiva poco aclarada en el texto de una relación con uno de los “melenudos” del Barrio Latino, como símbolo universal de la transgresión de las buenas costumbres de una mujer de clase alta y casada, cuya autonomía y capacidad de decisión ha sido anulada por el servicio a su esposo. Las duras palabras del final de relato no determinan una ruptura drástica del proceso vital de la protagonista, toda vez que el texto no expresa lo que sucede después. Sin embargo, el simple hecho de la toma de conciencia supone una considerable diferencia respecto a la tipología de los personajes femeninos que detentan el orden en la narrativa del escritor chileno:

“Los labios gruesos, los ojos velados, la molice del cuerpo entre las sábanas, el olor ambiguo; bostezas y estiras los brazos con voluptuosidad feroz; me podrías tragar en uno de tus bostezos; hay que mantenerse a distancia. Y lo curioso es que ese insulto, cuando bajaba la jaula del ascensor y ellos clavaban en mí los ojos sumergidos, que parecían implorar algo, una ayuda que yo era incapaz de ofrecer... ¿Por qué a mí, cuando no existo, cuando tú decretaste desde el primer instante que no existo, que carezco de existencia? (p. 123)²²⁴.

La rebeldía consciente de estas mujeres, especialmente en el caso de Inés Elizalde, representa una doble ruptura del tradicional manejo del concepto del orden, al depositar la transgresión precisamente en manos de quién se supone que debe preservarlo. Al mismo tiempo, y como veremos bajo el epígrafe dedicado a la

²²⁴ Jorge EDWARDS, *Cuentos completos*, ed. cit.

transgresión del orden, la personalidad decidida de la protagonista encuentra en el arte un medio de expresión que le permitirá encontrarse a sí misma, frente al escepticismo inmovilista que define a buena parte de los personajes que desafían el orden en esta narrativa. Cabe señalar, finalmente, a modo de conclusión, que la limitada nómina de mujeres transgresoras del orden refuerza por omisión el papel que la narrativa de Jorge Edwards otorga tanto al orden contextualizador en sí mismo, como a una determinada tipología de personajes femeninos sobre los que se asientan las bases inmovilistas de éste.

III. 1. 3. La visión paródica.

La narrativa de Edwards asalta el tema del orden de las familias incluso desde un punto de vista irónico, no exento en absoluto de humor y que contribuye desde su distorsión a la perpetuación de dicho estamento. Tal dislocación se expresa fundamentalmente a través del uso de una tipología femenina perteneciente al sector de la servidumbre y que por medio de la magia negra y el *vudú* adquiere la categoría de dama aristocrática, ciertamente anacrónica. Es un personaje irreal, que contradice todas las normas de la verosimilitud, pero de una significación rica y extravagante.

En *El museo de cera* el escritor chileno presenta la historia de la crisis de un aristócrata hispanoamericano, víctima de las relaciones adúlteras de su joven esposa con un profesor de piano. Tras este incidente, el Marqués de Villa Rica, protagonista de la novela, decide reproducir en cera la escena del adulterio, incluyéndose a sí mismo como observador dentro de la dramatización. En su progresivo deterioro económico, fruto de la inversión en el museo, físico y moral, será la Cocinera la encargada de recuperar el orden del que el Marqués se había desentendido. Pero la Cocinera es una mujer anciana, soltera y sin hijos, lo cual contradice los requisitos

necesarios de la matrona burguesa, pero refuerza en su anacronismo la burla del autor²²⁵. La Cocinera habita el ambiente tétrico de la sección servidumbre y desde allí domina las finanzas del Marqués mediante conciliábulos con el diablo. Es ella la que destapa el escandaloso adulterio, soliviantada por las exigencias de la joven esposa, a la cual considera una arribista sin el menor sentido del decoro, que dilapida sus placeres con el profesor de piano en lugar de con su esposo. Su espíritu justiciero le obliga además a tomar las riendas de la situación de caos planteada ante la desidia del Marqués, convirtiéndose de este modo en la heredera de una fortuna que ella misma ha conservado y hecho crecer, entre los vaivenes de un tiempo histórico indeterminado pero dominado por la revolución izquierdista y la contrarrevolución de signo militar, todo ello presidido por la propia indolencia de su propietario. El pánico que genera en los demás personajes la convierte en una suerte de ente superior, poseído por unos poderes y falta de escrúpulos ilimitados, “Todo, hasta las colleras de las camisas, había pasado a poder de la Cocinera, y él sabía muy bien que no se sacaba nada con pleitear con la Cocinera. ¿o quería recibir una visita poco agradable?(p. 185)²²⁶.

La anacrónica figura de la Cocinera, junto a su dominio del sector de la servidumbre, representa en la novela *El museo de cera* la fidelidad que en general guarda este estamento hacia la casa para la cual trabaja. A pesar de la indudable jerarquización establecida entre los dueños y las personas que habitan la casa para

²²⁵ Para María Teresa Rodríguez Isoba la figura de la Cocinera aporta un detalle de inverosimilitud porque no resulta creíble su suplantación de la cota de poder propia del Marqués. Véase RODRÍGUEZ ISOBA, “Una visión paródica de la historia chilena reciente: *El museo de cera* de Jorge Edwards”, *Anales de literatura Hispanoamericana*, n° 15, Madrid, 1986, pp. 219-228. Por su parte, Federico Schopf establece una conexión entre el rápido ascenso social de la Cocinera y el mayordomo en la novela *Casa de campo* de José Donoso, así como su trayectoria de participación ascendente en la trama, desde el espacio secundario insignificante del principio, hasta su amplio desarrollo al final de la misma. Federico SCHOPF “Literatura e historia en *El museo de cera*”, *Literatura Chilena: Creación y Crítica*, Hollywood, Año VII, n° 26, Vol. VII, n°4, 1983, pp. 2-4.

²²⁶ Para las futuras referencias a esta novela hemos usado la edición *El museo de cera*, Barcelona, Tusquets, 1997. La primera edición es de 1981.

servirles, a la que habrían que añadirse los continuos abusos que reciben de aquéllos, lo cierto es que en la mayoría de los casos no sólo defienden sus actos sino que se convierten en auténticos apasionados del modelo económico, político y social que estas familias de clase alta representan. A pesar del limitado espacio que esta clase social disfruta en la narrativa del escritor chileno, se observan algunos comentarios al respecto de esta fidelidad hacia la clase poderosa en obras como *El peso de la noche*, *Los convidados de piedra* o *El sueño de la historia*²²⁷. En *El museo de cera* el narrador describe con ironía la actitud y mentalidad de este grupo, así como sus convicciones políticas y el desprecio que profesan hacia los demás estamentos sociales:

“Es necesario señalar, aquí, que la servidumbre del Marqués, con la sola excepción del cochero, que había captado vientos diferentes en sus largas horas de espera en las esquinas, tenía ideas ardorosamente monárquicas, y atribuía la decadencia general del país, la insolencia y la proliferación de la chusma hambrienta, el derrumbe de la moneda, la relajación de la austeridad pública, que antes había sido proverbial, al desinterés y a los fracasos de su patrón en la política reciente, después de aquellos años en que su partido, el de la Tradición, había tenido al país en un puño y había formado parte de todas las coaliciones de gobierno. “Si el señor Marqués quisiera darse el trabajo de gobernar”, suspiraba, entre las cuatro paredes del repostero, la servidumbre, “otros vientos soplarían sobre las velas del Estado, hoy día descuajiringadas y rotas. Pero...”” (p. 26).

Conforme avanzan los acontecimientos, la Cocinera adquiere un enorme poder y se transforma en la voz de la conciencia del Marqués. Manteniendo las debidas distancias que les separan, se atreve con éxito a aconsejarle qué debe hacer ante el inesperado matiz de la relación entre su esposa y el profesor de piano. Ella

²²⁷ En *El sueño de la historia* se reproduce el motivo del adulterio de la esposa y el descubrimiento del marido gracias a la acción precavida de la Eufemia, la vieja empleada de cocina en la casa de Toesca. Ella destapa la acción pecaminosa de la esposa y comienza los vergonzosos rumores que obligan a los representantes del Santo Oficio a tomar cartas en el asunto, imponiendo la presencia de un guardia custodio en la casa que vigile la conducta de la joven.

maneja los hilos y llega incluso a convocar a la policía secreta para que siga los pasos del Marqués, ante el temor de que una vez conocidos los hechos y atormentado por la tradición de Gertrudis decida tomar alguna acción que lo destruya. Finalmente cuando el Marqués desaparece de la faz de la tierra, la Cocinera toma el relevo de las excentricidades y suntuosidades de aquél, en una ascensión social improbable y por ello más ridícula, cuando “A la Cocinera se la veía atravesar la ciudad en su carroza, de peluca empolvada, rumbo a las funciones de gala que tenían lugar en el teatro de la Opera” (p. 190).

La caracterización de misiá Clara Pando, la madre de Manuelita, en la novela *El sueño de la historia*, podría considerarse bajo este epígrafe partiendo de la visión paródica que el narrador ejerce sobre ella, porque su temperamento grotesco, esperpéntico y práctico la convierten en un personaje lleno de matices irónicos que contrastan con la vehemencia de las tradicionales damas chilenas de la narrativa de Jorge Edwards. Con todo, deben establecerse ciertas reservas respecto a este personaje debido a su inmersión dentro de un contexto histórico particular previo a la aparición de la oligarquía nacional, definido por unas coordenadas morales y éticas diferentes, determinadas por la asimilación de las doctrinas de la Iglesia Católica y una fuerte distinción social en torno al tema racial. Misiá Clara Pando es un personaje extraído de la realidad histórica chilena que sentó un gran precedente al recurrir una sentencia ante la Real Audiencia de Santiago por prisión arbitraria de su hija y ganarla. El episodio aparece descrito en la novela con un estilo humorístico e irónico, reforzado por la exagerada dedicación de la mujer a la defensa de Manuela, lo que contrasta con su escasa cultura y su progresiva ceguera:

“misiá Clara, con sus tinterillos y con su voluntad tenaz, estudiando mamotretos, hurgando en archivos, pateando las tablas de todas las administraciones,

le había ganado el juicio a las autoridades eclesiásticas de aquí a Penco. ¡Peleadora la viejuca! Y había que celebrar, añadió, nos guste o no nos guste en este particular caso, que la Iglesia ya no pueda usurpar las funciones propias del Estado, como sucedía en la Edad Media” (p. 272).

Clara Pando coincide con la Cocinera en la superioridad moral del fin frente a las dudas que puedan presentarse ante los medios utilizados. Su comportamiento en la novela está determinado en todo momento en función del bienestar propio y de su hija, una vez que ambas han quedado económicamente desamparadas en virtud del temperamento derrochador y juerguista del padre, acusado de algunos leves robos y condenado a “las celdas del segundo piso de la Real Audiencia, las que destinaban a los caballeros extraviados” (p.43). Este hecho, aparentemente insignificante, desencadena toda la acción de la esfera privada de la novela, cuando obliga a su hija a contraer matrimonio con un joven arquitecto italiano que había solicitado su mano, a sabiendas de las dificultades que la familia atravesaba en el momento. Cuando la madre trata de convencer a Manuela de las indiscutibles ventajas que ese enlace supondría para ellas, la adolescente hija se resiste, empeñada en mantener su silencioso noviazgo con Juan Joseph Goycoolea:

“¿Quería que la familia mendigara, o cayera todavía más bajo? Manuelita no pudo contestar. Sólo pudo llorar a mares, moviendo la cabeza. Al italiano, dijo misiá Clara, aparte de los trabajos de la catedral, que le daban dos pesos fuertes al día, ¡cada día!, le habían encargado, ahora, que construyera una Casa de Moneda, un palacio de varios pisos, de piedra pura, con balconería de lujo, con un escudo real que iba a ser esculpido por Ignacio Varela” (pp. 43-44).

Sin embargo, al final, el espíritu práctico de la madre logra imponerse sobre la irrealidad de su hija con el fin de salvaguardar el buen nombre de sus antepasados. Con este alarde aristocrático Clara Pando sienta las bases de una posición social que en ningún momento se acomoda con la realidad, pero que a costa de repeticiones,

quedará grabado en su mente como defensa frente a las injusticias que una sociedad jerarquizada en función de conceptos raciales y económicos dispone²²⁸.

“Misiá Clara contó, después, que ellas, por lo Fernández de Rebolledo, eran descendientes de condes y marqueses de las Españas, ¡que se habían creído!, y no podían andar botadas por ahí, de pordioseras, con el papá mirando la Plaza del Rey desde atrás de las rejas, ¡y todo por un pellejo!, cuando el italiano, además, con sus trajes negros, con su facha, era un príncipe. Y no pedía un centavo de dote. Y le daba su aval a José, a don José, que andaba en apuros porque era de pata en quinchita y se gastaba todo en las ramadas, escuchando a las de Petorca, bailando, empuinado el codo” (pp. 44-45).

Una vez consumado el matrimonio, la actitud de la madre transforma su participación activa, su convincente defensa del matrimonio con un hombre que pudiera mantenerlas de acuerdo a sus necesidades, en una silenciosa complicidad con el temperamento adúltero de Manuela, consciente de los devaneos amorosos de la hija durante las prolongadas ausencias del marido. En ese instante la férrea disciplina utilizada para el proceso de convencimiento cede terreno a un pasivo recogimiento espiritual, dedicado a rezar por el bien de las locuras de la hija.

La descripción del personaje de Clara Pando se efectúa mediante el uso de connotaciones celestinescas, no sólo por su voluntad para arreglar y deshacer amoríos, sino por la evocación diabólica de su aspecto físico, “cada día más arrugada y más chica, con los ojos más velados, un verdadero engendro de las tinieblas” (p. 63), “encorvada, rengueando, pegada a los muros, como animal escapado de una cloaca” (p. 90). Después del matrimonio la actitud del marido de Manuela hacia su suegra cambia completamente y es contemplada como un personaje peligroso, enferma de brujería y considerada como un ente diabólico dispuesto a quitarle los

²²⁸ La jerarquización de la sociedad chilena durante la Colonia será analizada bajo el epígrafe dedicado a las equivalencias históricas entre los periodos colonial y pinochetista en la novela *El sueño de la historia*.

ojos. Entre Clara Pando y Toesca se establece una profunda rivalidad a raíz del intento de asesinato del éste por parte de su alocada esposa. Los sucesivos procesos judiciales y la reclusión en diferentes conventos, cada uno más sórdido que el anterior, con el fin de corregir el carácter adúltero de la joven, genera en Toesca y en Clara Pando un odio visceral recíproco que se manifiesta paradójicamente a través del perdón hacia los innumerables actos indignos de Manuela. El cruce de acusaciones entre ambos permite contrastar dos visiones de un mismo asunto, y proyecta desde el punto de vista de la madre una nebulosa imagen de Toesca como un ser libidinoso de tendencias lujuriosas saciadas en la contemplación de las relaciones adúlteras de la esposa, y que después la castiga recluyéndola en conventos con el fin de dar rienda suelta a sus depravaciones sexuales. En este sentido, el personaje de Clara Pando resulta ampliamente funcional porque colabora a forjar una imagen distorsionada y desconocida del protagonista de la novela, exhibiendo el lado perverso de su personalidad sin pruebas que avalen el juicio, pero sembrando en el lector la duda ante tales acusaciones.

Con la descripción de la amplia nómina de personajes femeninos instrumentalizados para representar el orden, ya sea de manera tradicional, transgresora o en su representación irónica, determinamos el análisis contextual y referencial sobre el que se va a superponer la actitud escéptica, abiertamente rupturista o evasiva que planea sobre los personajes protagónicos de una narrativa concebida en función de la transgresión de un orden castrador que impide el pleno desarrollo de las personalidades excéntricas y las condena al ostracismo y la marginalidad.

III. 2. La transgresión del orden.

Estas mujeres sustentadoras de una organización burguesa basada en el determinismo y los valores históricamente considerados tradicionales son exclusivamente las cabezas visibles de un grupo en el que tienen cabida personajes de toda índole, ya que un núcleo familiar suele resultar heterogéneo, mucho más, si cabe, cuando se trata de la convivencia de generaciones diferentes, e incluso, de grados de parentesco más o menos cercanos. En líneas generales, el respeto al orden puede sobrellevarse en favor de una buena calidad de vida y en la conciencia de que el seno familiar protege y ampara a sus miembros de los vaivenes exteriores. El problema se plantea cuando ciertos seres, por su temperamento y personalidad se alejan del centro. En ese momento, utilizando los recursos de la propia supervivencia, el orden tiende a castigar y eliminar a los rezagados u opositores, con el fin de preservar la unidad del conjunto. A todos estos personajes descarriados les corresponde, además, una existencia anodina y vegetativa, porque no caben en esta narrativa, hasta la llegada de *La mujer imaginaria*, los actos heroicos y la rebeldía consciente. En los cuentos, especialmente, se prodiga este tipo de personajes desilusionados, herederos naturales de la crisis de valores tradicionales que hizo mella en los escritores de la generación del cincuenta. Como habitantes de un mundo en quiebra que no satisface sus apetitos primarios, estos personajes se ven incapaces de toda reacción, atados a una serie de sueños irreales y de esperanzas que en ningún caso se corresponden con la realidad. Un importante apartado de este grupo de protagonistas ve favorecido su creciente hastío por la falta de perspectivas profesionales, dentro de la órbita frustrante y desmotivadora de la burocracia, acompañada de una connotación del sexo degradante y repetitiva, que descarta todo romanticismo, y la utilización adicta del alcohol como método terapéutico.

Asimismo, también es frecuente encontrar en las primeras novelas una rebeldía apática y contradictoria, propia de los personajes adolescentes, insatisfechos por la rutina de sus estudios, que coincide con el despertar de los primeros deseos sexuales y la necesidad de llamar la atención mediante la proyección de su desprecio hacia los valores tradicionales. Con el paso del tiempo y la mayoría de edad, estos personajes adoptan una postura ideológica que los enfrenta abiertamente con el medio social al que pertenecen y que, paradójicamente, cercena su libertad de pensamiento mediante la imposición de un dogmatismo férreo e inexpugnable. Para Vargas Llosa la ignominia y decadencia de estos personajes escépticos y derrotados por las circunstancias representa:

“Acaso simplemente la impotencia humana para hacer la vida vivible.

Porque si hay algo unánimemente compartido en ambas novelas es que nadie, ni pobres, ni ricos, ni fracasados, ni exitosos, es feliz. Nadie tiene un destino que el lector pudiera envidiar. Una incapacidad esencial para encontrar fórmulas de vida que de alguna manera encaucen y aprovechen las virtudes y el talento de cada cual se detecta por doquier... Los personajes de Edwards vegetan, agonizan delicadamente, son incapaces de sufrir de veras, están resignados, de antemano a esa cosa chata, sórdida, ritualística que es la vida en la que están sumidos”²²⁹.

Por motivaciones extraliterarias, conectadas con hechos relevantes determinados por la experiencia diplomática y establecidas dentro del devenir histórico nacional chileno, la narrativa de Edwards evoluciona a raíz de la publicación de las memorias *Persona non grata* hasta asimilar un nuevo orden de connotaciones político-ideológicas que se superpone al recurrente tema del orden de las familias, ampliándolo desde una perspectiva más social y pública, donde los personajes se enfrentan a un anquilosado sistema familiar al mismo tiempo protector

²²⁹ Citado en Pedro OSSES GONZÁLEZ, *Acercamiento a Jorge Edwards*, Santiago de Chile, Editorial La Noria, 1992, pp.163-164. El comentario hace referencia a *El museo de cera* y *Los convidados de piedra*, pero es extrapolable también a *El peso de la noche* y los cuentos de publicados en la década de los años sesenta.

y excluyente, que determina su educación, y a un sistema político que proviene indistintamente de la aceptación de uno de los dos componentes del dogmatismo bipartidista que dividió socialmente el país durante las décadas de los años setenta y ochenta.

III. 2. 1. La rebeldía consciente y la caída.

En su primera novela, *El peso de la noche*, el autor analiza las posibilidades de transgresión y de independencia en dos personajes masculinos provenientes de una familia santiaguina acomodada. La novela narra en contrapunto la experiencia de dos miembros de una familia de clase alta en la que por distintos motivos no parecen ubicarse, en los momentos en los que la abuela todopoderosa agoniza y, finalmente, muere. Francisco, uno de los personajes prototípicos de esta insumisión al orden, es un adolescente inmerso en la crisis de identidad propia de su edad, que necesita llamar la atención mediante la negación de los principios cristianos y los primeros contactos con el sexo. Joaquín²³⁰, su tío, es en cambio un funcionario gris, fracasado, mísero y alcoholizado que aspira a salir de sus circunstancias cediendo todo el terreno a la acción del azar. En Francisco hay una duda natural en cuanto a su futuro pero nada parece indicar que su destino contradiga las normas establecidas.

²³⁰ Tanto el nombre de este personaje como su relación de parentesco con el protagonista denotan el tono de inspiración autobiográfica encubierto de la novela. El tío Joaquín representa a un personaje importante en la literatura nacional chilena, pariente cercano de Jorge Edwards, pero desdeñado por su familia debido a la inutilidad de sus intereses artísticos: Joaquín Edwards Bello, creador de novelas como *El inútil* y *El roto* y protagonista de la novela de Jorge Edwards, *El inútil de la familia*. El propio autor ha hecho referencias continuas al trato familiar que la familia dispensaba a este personaje, y que coincide, en esencia, con la concepción que el grupo familiar mantiene sobre Joaquín. Véase EDWARDS en MATAMORO, op.cit., p.36: "Y debo decir que yo tenía uno de esos personajes, un extravagante en la familia, y fue un maestro secreto en cierto modo: Joaquín Edwards Bello, un clásico de la literatura chilena, que obtuvo el Premio Nacional, que se estudiaba en las escuelas pero que, cuando yo era niño y él tenía alrededor de cincuenta años, era una especie de maldito. Cuando se hablaba en casa de mi abuelo de él -mi abuelo era tío suyo-, nunca se le decía Joaquín, siempre se decía "el inútil de Joaquín". La importancia y la influencia que este personaje real y literario, al mismo tiempo, ejerce sobre el autor puede encontrarse en la propia anécdota que da origen a la novela *El museo de cera*, puesto que la historia es recogida por Joaquín Edwards en un libro de crónicas matritenses que Jorge Edwards encuentra, por casualidad en una librería de viejo de la capital española, *Andando por Madrid y otras páginas*.

La principal diferencia que se puede establecer entre ambos radica en la capacidad de observación y en la asimilación de los mensajes que se encuentran por todas partes. Mientras Joaquín se limita a vegetar en un universo hostil del que no puede librarse porque carece de los medios necesarios para identificar previamente el problema, en Francisco se observa desde el inicio de la novela una predisposición a analizar el mundo circundante y las leyes que operan dentro de los pequeños círculos que habita, es decir, la casa y la escuela.

Frente a las incertidumbres del adolescente, para Joaquín no hay espacio a la esperanza, cuando él mismo desecha todas y cada una de sus posibilidades. El trauma de este personaje consiste, precisamente, en el deseo de pertenencia a un orden que lo expulsa por su desidia. Joaquín fracasa en cada una de sus tentativas: no llega a licenciarse como abogado, cuando es indispensable para mantener su puesto de trabajo; vegeta como empleado público, ocupación adquirida gracias a las influencias familiares, pero no consigue conservarlo; busca una mujer con la que asentarse mediante el matrimonio, pero la única que responde a sus expectativas es una mujer casada; invierte todo su salario en juegos de azar, ya sea en la hípica, ya sea en arriesgadísimas inversiones bursátiles, para terminar endeudado. Toda esta frustración tiene su origen en la más absoluta pereza y en la falta de acción que provoca el alcoholismo. De hecho, parte de su fracaso profesional y amoroso deviene de la embriaguez que le imposibilitó años atrás en Chañaral darse cuenta de la prueba a la que sus jefes lo habían sometido y acceder a una relación con la hermosa hija de sus anfitriones. La muerte de su madre abre el camino a una falsa esperanza de ingreso en el orden familiar, pero el núcleo no parece dispuesto a aceptarlo, ya que piensa incluso dejarle fuera de la herencia que le corresponde por

derecho, contraviniendo los propios deseos de la difunta, pero velando por sus propios intereses.

Joaquín se presenta en el segundo capítulo de la novela como un ser sumiso, superado por sus inmensos problemas económicos y cuya incapacidad para tomar decisiones que cambien su rumbo se excusa en las condiciones del azar. Como un péndulo, su suerte cambia fluctuando entre los instantes de ahogo y las posibles recuperaciones, pero la decisión final nos explica que la suya es la historia de una caída definitiva. Sin embargo, se aprecia también en su situación el abandono que su familia le ha dispensado en los últimos años, unido a la total falta de confianza en sus capacidades. El inicio de la caída vital de Joaquín se encuentra en su adolescencia, en una serie de episodios que fomentaron el desprecio de la familia y su pérdida absoluta de ilusiones. Cuando tenía quince años, durante una de las reuniones del núcleo familiar en la estancia de veraneo, Joaquín accede a su primer contacto erótico con el mundo femenino, gracias a la espontánea y burlona ayuda de su prima Esperanza, cinco años mayor que él y que en el presente de la acción forma parte activa de las reuniones del comedor junto a su marido. El hecho de que Esperanza lo utilice para divertirse y de que degrade la voluptuosidad de la emoción del primer beso deja a Joaquín sumido en un profundo desprecio hacia los demás, avergonzado de su propia inexperiencia. En segundo lugar, y más grave todavía si cabe, será el episodio de su primer contacto con el alcohol, cuando comienza a beber escondido en las bodegas, en compañía de los empleados de la señora Cristina y es descubierto por ésta. En ese momento se materializa la condición de oveja negra de la familia, que irá aumentando con los sucesivos episodios de su devenir vital.

La profunda insatisfacción existencial que corroe a Joaquín no viene únicamente motivada por la falta de éxito profesional y la rutina desmotivadora del

trabajo oficinesco. Su trauma es mucho más complejo porque no consigue encontrar satisfacción en ningún ámbito de su existencia. En un momento dado, parece disfrutar de la tensión que supone tener relaciones sexuales con una mujer casada, debido al carácter prohibido del hecho en sí. Sin embargo, conforme pasan los meses, se establece una monotonía en esa relación, una sucesión inquebrantable de pasos, escenas e imágenes que resultan predecibles para el personaje. En ese momento el cansancio sustituye al placer, y el hábito corroe la motivación primera, de tal modo que el sexo se transforma en un símbolo del deterioro temporal, de los estragos del paso del tiempo sobre las personas y las relaciones, materializado a través de las constantes preguntas que refuerzan el tono repetitivo e impersonal que el contacto sexual con la compañera de trabajo proporciona, “¿Cuántas veces se había repetido ya la misma secuencia? ¿Cuántos momentos de locura que habían parecido absolutos, que habían incluido al universo entero en su remolino desenfrenado, para desembocar en la relatividad misma, en el detalle agobiador?” (p.107).

En el irremediable proceso de caída que experimenta el personaje a lo largo de la novela, el trabajo, las inversiones bursátiles y la relación con María Inés, la compañera de la oficina, se convierten en tablas desesperadas de salvación, a pesar de que el protagonista es consciente del fracaso implícito que suponen. En el punto álgido de la depresión, Joaquín, se aferra a María Inés, a sabiendas de que no existe ni amor ni comunicación entre ellos, e intenta desesperadamente mantener a flote una relación que no puede proyectarse más allá de las cuatro paredes del cuarto de un pequeño apartamento y de las monótonas y repetitivas frases previas y posteriores al momento de la pasión. Es en ese preciso instante cuando se desarrolla la parte más grotesca y degradante del personaje, en la continua búsqueda desesperada pero equivocada y en la constante e inevitable caída.

La crisis de Francisco viene dada, en cambio, por un escepticismo religioso, familiar y sexual, y por la ruptura y el desafío del dogma. Sin embargo, en él aparece siempre el arrepentimiento posterior, porque a diferencia de Joaquín posee un espíritu más analítico y reflexivo, capaz de observar la decadencia moral que lo rodea y la falta de autenticidad, y al mismo tiempo adaptarse a ella. La crisis religiosa del joven parte de dos episodios que habrían de afectarle de desigual manera. Por un lado, inconscientemente, la rutina escolar en un colegio religioso que intenta de manera equivocada mantener el orden a través de la intransigencia desproporcionada o la pusilanimidad de algunos profesores destruye los cimientos espirituales del joven Francisco, que contempla de modo evasivo la distancia entre los instructores, los alumnos y las enseñanzas transmitidas. Mayor impresión causa en el joven la lectura de un libro de Miguel de Unamuno encontrado en una librería de viejo. El hecho de que la escuela desaconseje las teorías unamunianas por considerarlas perniciosas para los jóvenes pupilos y peligrosas para el orden eclesiástico supone un enorme aliciente para el adolescente que intenta desesperadamente encontrar sus propias respuestas. En el primer capítulo de la novela, Francisco se presenta como un pequeño rebelde en potencia fustigado por el escepticismo del pensador español, considerando que al eliminar la noción de premio y castigo divino, elimina también la esencia de los escrúpulos y la mala conciencia²³¹. Sin embargo, para el protagonista, a pesar de sus esfuerzos, la aplicación práctica de estas teorías sucumbe ante su personalidad tímida y retraída. Su adolescencia mezcla una insolencia y una jactancia que caen por su propio peso, porque, a diferencia de

²³¹ El proceso iniciado por el joven protagonista ante la lectura de Unamuno coincide de algún modo con la propia experiencia del autor. Al respecto, véase EDWARDS, "Crónica novelesca y relato memorialista", en Juan Andrés PIÑA, *Conversaciones con la narrativa chilena, colección de entrevistas*, Santiago, Los Andes, 1991, pp 113-156, p. 120: "Cuando empecé a leer a Unamuno, vi un pensamiento crítico hacia todo el dogma religioso, que derivaba en una crítica a todo lo dogmático en general".

Joaquín, que precisa el castigo exterior, Francisco posee la capacidad para autoimponerse la pena a pagar mediante la acción de los remordimientos:

“La absurda sonrisa, de nuevo. Pulsación de la conciencia. Las sabandijas y reptiles del remordimiento se hallaban al fondo de un corredor, oculto en la oscuridad; prontos a emprender la marcha al son de pitos y flautas infernales. ¡Absurdo! Para desterrarlos, Francisco sacudió la cabeza enérgicamente” (p. 129).

Los remordimientos que corroen las bases morales de Francisco se acentúan ante la cercanía de la posible muerte de la abuela. En ese instante, la seguridad anterior desaparece para dejar paso a la figura del demonio como símbolo del mal y del castigo divino consiguiente. El debate que se formula en el interior del joven concluye con la asimilación del pecado y el regreso a los valores cristianos inculcados desde la infancia: “Sin embargo, Dios era una hipótesis remota y el demonio, en cambio, actuaba en el centro del organismo. La sustancia blanca depositada en la lengua constituía el reflejo de su actividad. Su secreción continua” (p. 127).

Frente al remordimiento de Francisco, Joaquín aplaca sus temores ante la cercana muerte de su madre hundiéndose en el alcohol. La gravedad del asunto supera la mera desaparición de la figura materna para convertirse en un símbolo de la soledad que le rodea y que la familia le ha impuesto. Para acentuar su vergüenza, Joaquín se entera de la noticia, aunque sin confirmación oficial, a través de un viejo conocido al que encuentra en el bar en el que ha pasado prácticamente todo el día. El pánico le impide llamar a casa para confirmar las sospechas pero desarrolla una creciente agresividad que no se canaliza hacia la familia sino hacia su autodestrucción. Contrariamente, en el caso de Francisco la muerte de la abuela proyecta una visión degradante de la familia, consciente de que su desaparición habrá de dejar un importante hueco que el resto del grupo no será capaz de llenar. La

percepción degradada de su madre, convertida ante sus ojos en un personaje plano e intrascendente para el resto de la familia, unido a la tensa relación con su padre, don Eleuterio, caracterizada por el desprecio que éste siente hacia su hijo y los eternos silencios que los dominan, determinan una consideración negativa del grupo familiar a partir de los conceptos de incomunicación y desarraigo:

“Mordiéndose las coyunturas de los dedos, don Eleuterio contemplaba la calle. ¿Para qué sirve ese aparato papá? Mirada breve y hostil: ¿No tienes colegio hoy día?” (p.10).

“- No pierda su tiempo- había dicho, con perfecta petulancia, Francisco, y su padre había optado por subir, enrojecido de ira y moviendo exasperadamente la cabeza, al asiento delantero del automóvil” (p. 35).

Dentro de este universo de incomunicación familiar, el temperamento de Francisco encuentra su propio cauce de expresión mediante la determinación del importante papel que el erotismo juega en su desarrollo como una respuesta hormonal propia de su etapa de crecimiento, aunque no deben descartarse las connotaciones de venganza hacia la figura pusilánime de su madre. Inicialmente el tema es introducido desde un punto de vista pasivo, en la contemplación imaginaria de un cuerpo femenino desnudo. La contemplación aumenta su capacidad estimulante cuando viene unida a la curiosidad depositada en la búsqueda de escenas eróticas en los libros leídos a ratos muertos en las librerías de viejo. De una manera más activa, Francisco se va internando en sus primeras experiencias sexuales con una prostituta. El tabú que esta circunstancia provoca favorece su necesidad de regresar al burdel después de haber pedido el dinero prestado a su abuela y a las empleadas. La emoción que desencadena esta necesidad de satisfacer su deseo sexual y canalizar su rebeldía debe buscarse en la constatación de su propia identidad dentro del núcleo familiar y en la apocada figura materna hacia la que siente una

profunda lástima por haberse dejado dominar por la familia del padre y la señora Cristina. Cuando Francisco descubre el origen de sus sinsabores descubre también el antidoto que puede calmarlos, colocando dentro de la misma esfera de importancia el sexo y la rebeldía religiosa, únicos motivos de satisfacción, que lo dotan de vitalidad²³²:

“Ahora la humillación renacía con renovado vigor, en Francisco: una herida sin huellas; más que una herida, una insaciable y exasperada ansiedad. Ímpetu enfermizo que se había volcado sobre Irene, sobre las páginas de Unamuno, devoradas con avidez febril; que a veces buscaba la imagen escurridiza, ilusoria, de Inés Pavía. Fuera de este ímpetu, nada ponía en movimiento a su naturaleza abúlica. El padre Fernández y sus libros estaban sumergidos en una niebla opaca, que se deslizaba por la periferia de su conciencia, sin despertar en ella una respuesta definida; pertenecían a un mundo extranjero, sin contornos” (p.70).

Aunque siempre presente en esta narrativa, la utilización de personajes adolescentes aparece en muchas ocasiones ligada a la temática erótica como símbolo del despertar sexual y la cercanía de la etapa adulta, pero también del rechazo instintivo al orden que promueve la familia²³³. La división tajante entre la figura amorosa platónica que representa Inés Pavía y la carnalidad de la prostituta supone para Francisco una posibilidad de romper el cerco de las actitudes “bien pensantes” y operar de una manera menos prudente. De hecho, la visita al burdel genera en el protagonista la posibilidad de ridiculizar la figura de su madre como ser pusilánime y sumiso a la voluntad de la familia paterna, cuando medita sobre lo que pensarían las amigas de aquélla si viesen a su hijo en compañía de prostitutas. Por su parte,

²³² Para Carlos Santander, Francisco reconstruye la humillación familiar asimilada por su madre y la hace suya, favoreciendo así su entrada en un universo existencial más abierto y complejo. Carlos SANTANDER, “*El peso de la noche*, de Jorge Edwards”, *Estudios Filológicos*, Valdivia, Nº 8, 1972, pp. 41-67.

²³³ Cabe señalar dentro del análisis de la producción temprana del autor la diferenciación entre el erotismo propio de la juventud y la degradación del sexo atribuida a la etapa adulta. Volveremos sobre este último punto a lo largo de este epígrafe.

Inés Pavía²³⁴, una joven de su edad a la que conoció en la iglesia, representa la ensoñación, un modelo femenino creado a imagen y semejanza del personaje, que a pesar de sus engaños no logra defraudar del todo al joven enamorado.

La futura asimilación al orden que parece detectarse en el personaje de Francisco proviene, al contrario que en el caso de su tío Joaquín, de la limitación del espacio para la expresión de la rebeldía. En Francisco, las continuas llamadas de atención se producen casi exclusivamente en el ambiente familiar de la casa, ante sus parientes adultos, ante los cuales vocifera gratuitamente y a destiempo su condición de escéptico religioso. En el ámbito escolar y en las reuniones a las que asiste con sus compañeros de colegio se presenta como un ser dominado por la prudencia, a pesar de poseer un grado de madurez e independencia intelectual superior al de aquéllos. A esto debe unirse el hecho de que Francisco carece de amistades productivas o ejemplarizantes, antes al contrario, puesto que en la escuela no encuentra ningún compañero que comparta sus inquietudes vitales. La escuela además mantiene al personaje dentro de los límites de su clase social, y se establece como un recurso para favorecer y potenciar el elitismo del grupo. De hecho, Francisco asocia los rasgos físicos de algunos sacerdotes-profesores con las características de la clase terrateniente:

“Francisco descubrió ahora, después de haberlo visto tanto tiempo en el colegio, que sus ojos eran de color gris azulino. Muy claros. Con una luz candorosa, casi infantil... Descubrió también, el aire a ciertas familias santiaguinas: viñateros, tipos madrugadores, buenos jinetes, a gusto cuando gritaban sus órdenes

²³⁴ El uso reiterativo de nombres dentro de una misma novela se ha convertido en una constante a lo largo de la narrativa del escritor chileno y su propósito responde al deseo de desorientar y confundir al lector, ofreciendo diferentes versiones de un único modelo nombrado. Obsérvese como en esta novela el nombre de Inés denomina tanto a la madre de Francisco como a su amor platónico, e incluso aparece para denominar a la amante de Joaquín, María Inés. De igual manera en la novela *El sueño de la historia* el narrador principal podría llamarse Ignacio, al igual que su padre y su hijo, y al igual que dos personajes secundarios más del tiempo de la Colonia.

sobreponiéndose al ruido mecánico de las trilladoras, desde la montura de un alazán que tascaba el freno, nerviosos” (p. 71).

Francisco experimenta un sutil respeto frente al mantenimiento del orden incluso cuando mantiene una breve relación con una prostituta muchos años mayor que él, puesto que limita los encuentros al recinto del burdel y actúa con responsabilidad a la hora de pagar las deudas acumuladas. Su rebeldía inicial le lleva a reflexionar sobre su futuro dentro de un universo inadecuado desde un punto de vista ético y que no es capaz de complacer sus necesidades afectuosas e intelectuales. La muerte de la abuela agrava esa sensación de desamparo y futilidad pero deja la puerta abierta hacia un futuro inasible y distante que sin duda logrará sobrellevar. Por el momento, el futuro se vislumbra desde la perspectiva de las “opciones que iba descartando” (p. 234) mientras intenta, por ejemplo, racionalizar la fe religiosa o se niega a seguir los pasos profesionales de la línea paterna familiar, pero todo ello bajo el convencimiento de que “Él podía lograr acceso a una existencia superior, pletórica de libertad, cuyo vislumbre lo inflamaba de orgullo” (p.147).

En relación directa con este tema se presenta un importante contraste entre las dos figuras masculinas protagonistas en referencia al nivel de comunicación con los restantes miembros de la familia. Si, como hemos visto, en Francisco se manifiesta un constante empeño en llamar la atención a partir de sus continuas frases provocadoras, destinadas a motivar el enfrentamiento con la autoridad paterna y la abuela, en Joaquín, en cambio, la dirección es exactamente la contraria, puesto que son los personajes poderosos los que guardan silencio o cambian directamente de tema cuando él hace un comentario. Compárense estas dos situaciones comunicativas de Francisco y Joaquín con el resto de la familia respectivamente:

“-¿Tú no eres socialcristiano?

- No.

- ¿No? ¿No encuentras que esas ideas son muy bonitas?

- No sé – dijo Francisco-. Lo que pasa es que no soy cristiano.

- ¡No digas tonterías!- exclamó la señora Cristina, dejando por un segundo de escuchar a Pitito, que ahora se dirigía en voz baja a un sector escogido de la mesa.

- No creo en la inmortalidad del alma; por consiguiente, no soy cristiano- dijo Francisco.

La señora Cristina se limitó a pedirle que dejara conversar a los grandes y continuó prestando su atención a Pitito. También Esperanza, decepcionada por el matiz extravagante que había tomado la respuesta de Francisco, optó por adherir a la conversación seria” (p. 73).

“- ¿Cómo cerraron las Vapores, hijo mío?

Eleuterio puso los ojos en blanco antes de responder, como si el cuello de la camisa lo estrangulara.

- Me contaron que van a subir mucho- intervino Joaquín.

Sin mirar a Joaquín, Eleuterio inició su disertación, de la que se desprendía, precisamente, que era muy posible que las Vapores bajaran.

Tirar la servilleta a la mesa y retirarse con un portazo. No volver más. Descargar sobre la mesa un feroz golpe de puño... ¡Absurdo! Todo redundaría en trabajar el doble para don Hermenegildo, para Olivares. ¡Completamente absurdo! Joaquín cogió la copa de vino y se la llevó a los labios. Las manos, todavía bajo los efectos del alcohol ingerido en la noche, le temblaron, pero no importaba. “¡Que piensen lo que les dé la gana!”. Risa burlona del tío Ricardo. Indiferencia de la señora Cristina. Eleuterio bebía un sorbo de vino, se limpiaba la boca con la servilleta y tomaba la palabra con suma calma: “Eso es justamente lo que esperábamos hace tiempo. Nos das un gran placer.” Candorosos ojos de sorpresa de Esperanza y de Pitito” (pp- 108-109).

Las dos conversaciones son prácticamente iguales y ambas tienen como punto de unión el tema político o económico. Sin embargo, la reacción de los comensales respecto a las actuaciones de los protagonistas es opuesta. Mientras que

la actitud irreverente de Francisco no se considera más que una bravuconada de adolescente que no merece el desplazamiento de los asuntos serios, la intromisión de Joaquín no tiene por finalidad interrumpir la conversación, sino adquirir información para una posible inversión bursátil. Su exitoso hermano, Eleuterio, padre de Francisco, considera sus comentarios inoportunos, y faltos de todo conocimiento práctico, por ello le anima y le incita a abandonar definitivamente el hogar materno, con todo lo que ello significa, es decir, dejar de ser una carga para las arcas de la familia.

La descripción de la filosofía de vida acogida por Joaquín en los últimos años sitúa al personaje en una posición de desventaja respecto a la información que posee el lector. A juzgar por su experiencia, y a pesar de que en ningún momento se especifica oficialmente su fracaso definitivo, los diferentes matices presentados permiten asegurar su veracidad. La sucesiva negación de las evidencias provoca un sentimiento de lástima y al mismo tiempo de incompreensión puesto que nos hallamos ante un claro ejemplo de “caso perdido”. La ceguera demostrada por Joaquín a lo largo de la novela se acentúa en los últimos capítulos cuando crea en su mente la idea de un cambio drástico y definitivo respecto a su etapa anterior y que habría de permitirle el definitivo ingreso en el lugar que le corresponde por nacimiento y familia. Su determinación es tal que llega incluso a lamentar el hecho de que su madre no pueda contemplar su ascenso. El fragmento siguiente maneja la ambigüedad a la perfección para expresar la inconsistencia de los augurios del personaje y la visión realista del lector:

“rotos los nexos umbilicales de la infancia, le correspondía ir al encuentro del universo al que estaba destinado desde un comienzo. Entre la agitación subalterna de chóferes, asalariados de las pompas fúnebres, sirvientes, empleadillos de la oficina, sacristanes, parientes pobres, él ocuparía el lugar prefijado juntos a sus iguales; un

lugar que, en momentos de depresión, había llegado a creer perdido, pero que se conservaba, según descubría ahora, como una marca de nacimiento, inalterable a través de las más diversas vicisitudes" (pp. 196-197).

En un momento de escasa lucidez, Joaquín identifica su situación presente y sus posibilidades de ascenso con la culminación de la etapa juvenil y la llegada instantánea de la madurez. El cordón umbilical simboliza la conexión entre la madre y el hijo, lo que provoca la postergación del periodo de independencia de éste último. De este modo, la cercana muerte de la madre precipita su ansiada madurez y con ello el ingreso a un orden en el cual había caído por equivocación. La acción del azar y el destino es superior a la propia iniciativa del personaje y su pensamiento descansa con la confianza de que las soluciones vendrán siempre del exterior. Sin embargo, carente de toda posibilidad de reinserción, el personaje se precipita hacia un extenso periodo de abandono por parte de esa familia a la que intenta ingresar. No todos los miembros de la familia demuestran una actitud tan dura e intransigente hacia Joaquín. La madre de Francisco, por ejemplo, sin sentirse completamente identificada con el personaje, logra, sin embargo, comprender las dificultades que la familia puede llegar a poner en el camino hacia la integración nuclear. Esta mujer, la señora Inés, proviene de una familia acomodada que vio como sus recursos eran despilfarrados por la falta previsora del padre y su futura locura. Su carácter segundón le permite sentir compasión por Joaquín durante los incómodos interrogatorios que la familia le dispensa dentro del marco inquisidor simbolizado por los almuerzos dominicales. La cercanía entre ambos proviene del sentimiento de inferioridad respecto al triunfalismo que prodigan las figuras claves del núcleo familiar, puesto que el éxito que acompaña a éstos subraya su fracaso y su sumisión frente a la categoría moral y crítica de los silenciosos acusadores. Por ello, ante determinados temas como los estudios de Joaquín o el deterioro económico de viejos conocidos, la señora Inés se

retira “con expresión de espanto”, “compungida”. Incidiendo sobre su temperamento débil, al final de la novela, una vez muerta la señora Cristina, será la señora Inés la que ocupe su lugar en la mesa, mientras el narrador, a través de la mirada de Francisco, su hijo, sostiene que el puesto parece quedarle grande.

Los instantes de depresión, a los que el protagonista hacía referencia en el fragmento anteriormente citado, se consolidan como los auténticos momentos de lucidez, cuando Joaquín descodifica las leyes internas no escritas que gobiernan el comportamiento de aquellos que pertenecen al círculo. De este modo, en sus momentos más bajos de autoestima es capaz de admitir las dificultades de la empresa y las normas reales que deben cumplirse:

“Más bien, es la obligación de recordar ese mundo de normas rígidas, gobernado por leyes tiránicas de las que, ingenuamente, creía haberse liberado: un mundo que, en un comienzo, no oponía resistencias muy tangibles a los que se alejaban de él, pero que después cerraba sus tentáculos y aplicaba sus sanciones, sin remisión de ninguna especie”(p.108).

Los dos protagonistas masculinos, Francisco y Joaquín, coinciden en la escena en dos ocasiones a lo largo de la novela. La primera de ellas ocurre al comienzo, y forma parte de un episodio del pasado, cuando el sobrino era mucho más joven de lo que es en la actualidad del relato. En ese momento, Joaquín aparece completamente embriagado y busca la compañía del niño que le mira asustado, tratando de ocultarse tras las faldas de la empleada. La imagen se queda grabada en la mente de Francisco como un ejemplo de algo que no debe hacer, un tipo de enseñanza indirecta a través de la contemplación del deteriorado estado de su tío. La segunda ocasión en la que ambos se encuentran frente a frente resulta mucho más significativa porque introduce un matiz que permite situar a cada uno de ellos en el lugar que habrán de ocupar en un futuro cercano. La tranquilidad de Francisco

contrasta con el nerviosismo del tío, obsesionado por descubrir los más que probables comentarios que los restantes miembros de la familia han vertido sobre él. Por el contrario, Francisco, dueño de la situación, asiste con tranquila indiferencia a las preocupaciones del tío, porque su capacidad de observación le ha permitido comprender el destino que le espera a cada uno de ellos:

“– La verdad- dijo Joaquín, moviendo la cabeza como quien se ve obligado a reconocer un hecho-, es que ahora las cosas van a ser distintas.

Francisco puso cara de no comprender una sílaba.

- Muy distintas... Habrá que entrar a preocuparse de una infinidad de asuntos... Intereses comunes. Tú comprenderás, voy a tener que convivir con el resto de la familia...

Avanzaba una nube grisácea y la pieza se oscurecía.

- O sea- dijo Francisco-, te llegó la hora de entrar al orden.

-¡Naturalmente!- exclamó Joaquín, con humor atravesado-. No se puede echar toda una situación por la borda. ¡Ya te encontrarás en el mismo caso!

- Quizá – concedió Francisco-. Pero no creo.

- ¿Por qué no?

- ¡Porque no creo, simplemente!” (pp. 216-217).

La extraordinaria tranquilidad que destila el comentario de Francisco subraya tanto su determinación para mantenerse dentro del esquema organizativo familiar, fruto de una capacidad de observación que le permitirá adaptarse a cualquier contingencia, como la constatación apriorística de la definitiva caída del tío paterno. La novela termina cuando Joaquín, después de las exequias fúnebres por su madre, bebe a escondidas antes de entrar en el comedor familiar para representar la tradicional escena del almuerzo en el que se toma todo tipo de decisiones. Con ese acto inconsciente pero desesperado, Joaquín está firmando su propia sentencia para ser definitivamente expulsado del centro al que pretende pertenecer por herencia,

porque éste, para mantenerse debe expulsar a aquellos individuos que pongan en entredicho su fuerza:

“El tío Ricardo hablaba de ciertas industrias químicas que podían desarrollarse con ventaja en el país. Joaquín trataba de seguir, con el máximo de atención, las palabras del tío Ricardo; parecía improbable que este esfuerzo de concentración le diera algún beneficio: había vaciado ya su primer vaso de vino, después de los aperitivos, y tenía los ojos inyectados en sangre” (p. 218-219).

III. 2. 1. 1. La degradación de la burocracia y el sexo.

La producción narrativa del escritor chileno durante las décadas de los años sesenta y setenta se caracteriza fundamentalmente por la continua utilización de similares motivos y personajes, fácilmente identificables y que proyectan las obsesiones del autor. Por esta razón, el personaje de Joaquín guarda una profunda relación con los protagonistas de algunos cuentos como “El funcionario”, “Fatiga”, “El último día”, “Los zulúes” y “La jaula de los monos”²³⁵. Todos estos relatos tienen en común la ambientación oficinesca y el hastío que provoca la falta de motivación profesional. A todos los protagonistas les acompaña una existencia sórdida y degradada, anulada por la soledad en la que se encuentran y por la constante búsqueda de salidas, las cuales conducen irremediabilmente a un conflicto que fracasa en su intento de superación. Como veremos a continuación, se aprecia sin embargo un incremento de la función desesperanzadora en la conciencia de los protagonistas, que se hace mucho más evidente en los cuentos de la colección *Las máscaras* y la antología *Temas y variaciones*. En todos estos casos el análisis de la concepción degradante de la burocracia como símbolo inequívoco de la falta de motivación profesional y las escasas posibilidades de encontrar un aspecto

²³⁵ Los tres primeros relatos pertenecen a la colección de cuentos *Gente de la ciudad*, mientras que los dos restantes pertenecen respectivamente a *Las máscaras* y *Temas y variaciones*.

ilusionante en su existencia no puede desligarse del escepticismo que las sucesivas relaciones sexuales ejercen sobre este tipo de protagonistas. El sexo ejemplifica la nula capacidad de los protagonistas de estos relatos para establecer relaciones emocionales y sentimentales con los demás personajes. De este modo, el ámbito profesional y emocional queda anulado, recluido en un continuo conflicto cuya resolución parece postergarse indefinidamente hasta desembocar en el drástico final que supone la muerte.

Respecto a Francisco, el protagonista de "El funcionario", en Joaquín no se manifiesta en primer término el tedio que produce la burocracia porque su irresponsabilidad profesional no le permite adquirir conciencia de la monotonía que su empleo encierra. Permanentemente ausente, ocupado en asuntos personales como las inversiones bursátiles o las constantes visitas al casino, en Joaquín no existe rutina administrativa porque su mente no concibe su existencia como parte de la clase trabajadora. Su meta parece ser el enriquecimiento rápido a toda costa, pero no se corresponde con el ideal económico neoliberal sino con el ansia de poseer un capital que pueda permitirle vivir sin los constantes aprietos económicos que lo subyugan. Esta falta de vocación profesional se debe al hecho de que sus sucesivos empleos públicos han sido propiciados por la interposición de la familia, cerrándole de este modo el paso hacia la búsqueda de sus preferencias laborales. Frente a la pasiva contemplación que demuestra Joaquín hacia el trabajo, Francisco responde con una contenida pero continua agresividad hacia la fila de papeles que se acumulan esperando su comprobación. En su inconsciente la oficina se asocia con una cárcel que lo encierra entre los rigurosos horarios y los barrotes de las ventanas:

"Regresa a la oficina y contempla el cielo gris a través de los barrotes. Los papeles de su escritorio le producen sueño y desánimo. Su corazón palpita con rapidez. Un corazón prematuramente cansado, que podría detenerse en cualquier

instante. La fila de archivadores, inmóvil. Tardíamente, lo enardece el resabio de la conversación con el Director. Cierra el puño y golpea iracundo la cubierta del escritorio” (p. 110)²³⁶.

Al igual que Joaquín, Francisco proviene de la clase acomodada, pero a diferencia de aquél, o quizás prediciendo su desenlace, se encuentra instalado en la mediocridad del fracaso, viviendo en una pequeña y destartalada casa, con ciertos ahogos económicos, cumpliendo la sentencia dictada por su padre: “dejarás que todo mi trabajo se pierda..., serás un matarratas...” (p. 108). Francisco ha asimilado por completo la posición que ahora ocupa, después de haber dejado atrás sus estudios de seminarista. La baja productividad laboral que se manifiesta en los continuos descansos en el bar de la esquina y en las juergas nocturnas en los burdeles, conlleva el rudimentario discurso amonestador del director, escuchado con los nervios del momento pero sin ningún tipo de mala conciencia por parte del empleado. Su vacía existencia se ilumina mediante la consecución de vagas promesas de un aumento de sueldo. Se trata, en suma, de la evolución definitiva desde la búsqueda de los ideales espirituales de raíz religiosa hasta la satisfacción de los placeres más elementales, dentro de un universo reducido que no puede ofrecerle nada gratificante. Su profundo deseo es abandonarlo todo, esperando que la acción del viento de la costa, recuperado mediante la intermediación del recuerdo, derribe las hojas de documentos acumuladas y que todo desaparezca.

Tanto Joaquín como Francisco recuerdan en un momento dado un viaje a la costa realizado años atrás y el verano anterior, respectivamente. Para ambos el viaje tiene una significación que supera el mero desplazamiento al convertirse en un punto de referencia para su futuro inmediato. En el caso de Joaquín, el viaje a Chañaral, al

²³⁶ Las futuras referencias a los cuentos pertenecientes a las colecciones *El patio*, *Gente de la ciudad* y *Temas y variaciones* dentro de este epígrafe y el siguiente provienen de la antología *Cuentos Completos*, ed. cit.

comienzo de su etapa profesional responde a un encargo de su tío Ricardo, pero confirma, por muchas razones, la actual situación en la que se ve inmerso. El fracaso que supuso el viaje viene precedido por el engaño de su propio tío, el cual le encarga unas disposiciones que ya habían sido ejecutadas. Cuando el joven Joaquín descubre el desprecio al que había sido sometido, se hunde en el alcohol y crea una serie de situaciones risibles y ridículas con la familia que le ofrece hospedaje. El resultado del viaje, tanto para él como para la familia, es la confirmación, como hemos comentado anteriormente, de su incapacidad profesional y de su fuerte dependencia del alcohol, precipitando así los acontecimientos futuros del personaje. Para Francisco, el viaje a la costa representa el momentáneo placer que supone la evasión de la ciudad y el descanso del rutinario empleo burocrático, contemplando como “Bajaba una noche vasta, lúgubre, que acentuaba la sensación de haber roto con el engranaje ciudadano”(p.107). Las imágenes del recuerdo de un viaje a la costa acuden a su mente cuando más desmotivado se encuentra, invocando el poder purificador del viento para barrer todo aquello que lo desalienta. En su incapacidad para encontrar una salida a sus pesares, la invocación del viento supone la asunción del fracaso puesto que, a pesar de sus deseos de regresar, el viaje planeado para las últimas vacaciones debió suspenderse por motivos económicos.

Igualmente interesante resulta la connotación que los dos personajes poseen del sexo cuando la manipulación de sus deseos eróticos se transforma en una manera más de salir del pozo en el que se encuentran, una nueva búsqueda infructuosa. Ambos mantienen una relación con una compañera de trabajo, casada y cuyo marido se haya ausente de la ciudad. Si para Joaquín, María Inés era una de las posibles tablas de salvación y, a pesar de la falta de comunicación que había entre ellos llegó incluso a proponerle matrimonio, en el caso de Francisco no se demuestra

prácticamente nunca más interés que el exclusivamente sexual. Sus nervios iniciales se transforman en desconfianza hacia ella y su deterioro físico lo anima a no contestar sus llamadas ni acudir a las citas convenidas²³⁷. La razón que lo obliga a desentenderse de esta posible relación se encuentra, en primer lugar, en su falta de voluntad de acción, en su incapacidad para entusiasmarse con la llegada de algo nuevo, dejándose llevar, en cambio, por la rutina desesperante de sus días. A pesar de que poseía el número de teléfono de la joven desde hacía mucho tiempo, desestimaba la ocasión propicia para llamarla porque "Actuaba el deseo, pero la voluntad permanecía enclaustrada. No había manera de romper el círculo" (p. 110). En segundo lugar, cuando por fin se establece la relación sexual entre ellos, Francisco no siente en absoluto la satisfacción de su deseo, sino que se incomoda con la sensación de ahogo que provoca el abrazo de la amante: "El nudo, por fin, se deshace. Francisco sale a la calle y el aire frío le espanta la somnolencia" (p. 115). Cuando Matilde deja la oficina, tras la llegada de su marido, el desprecio que Francisco siente hacia ella le obliga a alejarse, escondiéndose en la oficina de otros compañeros, negándose a sí mismo toda posibilidad de dignidad, mientras actúa como un niño malcriado que no sabe enfrentarse a sus propias responsabilidades. En esa cobardía que demuestra al no querer enfrentarse a su propio destino se localizan

²³⁷ Donald L. Shaw en el análisis de las principales características de la narrativa del Boom llevado a cabo en su libro *Nueva narrativa hispanoamericana*, señala el tema de la sexualidad y el erotismo como una de las características de la nueva novela. La sexualidad es concebida en esta narrativa desde un punto de vista pesimista, eliminando el concepto del amor como soporte existencial de herencia romántica y sustituyéndolo por un acto que reafirma las concepciones de incomunicación y angustia. El pesimismo que define esta compleja concepción del erotismo se plasma también en la incorporación de formas alternativas de la sexualidad que han sido tradicionalmente desestimadas por los convencionalismos. Afloran de este modo en los textos de la nueva narrativa las relaciones incestuosas, edípicas, prostibularias y adúlteras, de las que también se hará eco la narrativa de Jorge Edwards. Donald L. SHAW, *Nueva narrativa hispanoamericana*, Madrid, Cátedra, 1999.

Para Luis B. Eyzaguirre la degradante concepción del sexo en la narrativa de la generación de 1954 (denominación alternativa a la generación del cincuenta) no es más que un síntoma ejemplificante del deterioro generalizado que domina las conciencias de unos personajes anclados en un universo corrompido y en estado de ruina moral, en Luis B. EYZAGUIRRE, *El héroe en la novela hispanoamericana del siglo XX*, Santiago, Editorial Universitaria, 1973.

todas las causas de su vulnerabilidad y el fracaso definitivo para encontrar una salida airosa²³⁸.

Similares concepciones del sexo y la mujer como objeto erótico se observan en los cuentos “Rosaura” y “La jaula de los monos”, incluidos respectivamente en las colecciones *Gente de la ciudad* y *Temas y variaciones*. En ambos, la significación del sexo adquiere características especiales puesto que proyecta una evolución en su planteamiento conforme avanza la biografía del protagonista, desde los primeros contactos sexuales de la adolescencia hasta el rechazo en la edad adulta. En este sentido, proyecta la dislocación que se presenta en la novela *El peso de la noche*, donde contrasta abiertamente la noción del placer sexual que experimenta Francisco, ligada a la simple satisfacción del deseo y su rebeldía adolescente, y la trágica búsqueda de un asidero que representa para Joaquín su relación con María Inés. El joven protagonista del cuento “Rosaura” descubre el placer sexual a comienzos de su juventud cuando conoce a la asistente en la casa de su tía Gertrudis a donde va a almorzar cada día después de la escuela. Rosaura, unos años mayor que el personaje central, simboliza la explosión de la feminidad a través de un cuerpo proporcionado y hermoso que bloquea los anteriores divertimentos infantiles e intelectuales del chico, concentrados en la voluntad para leer todos los libros de la biblioteca de la casa. La llegada del verano y la exuberancia de la empleada

²³⁸ Concordamos con Fleak cuando asegura que “As in all of Edwards stories, the desire to find alternatives may be vaguely evident, but only as a weak manifestation. Without exception, Edwards characters find it impossible to break the circle that suppresses their own wishes and willpower”, Kenneth FLEAK, *The Chilean Short Story. Writers from the Generation of 1950*, Nueva York, Peter Lang, 1989, p. 126.

Para Jaime PERALTA, “Las máscaras”, *Mensaje*, Mayo nº 178, 1969: “En *Las máscaras*, Jorge Edwards logra mostrar, en una serie de variaciones sobre el tema, una especie de fastidio, de cansancio en un grupo de seres que no alcanzan a ser capaces de darse cuenta de lo absurdo de sus vidas, pero que tiene la suficiente compostura como para aguantar las peores miserias –físicas y psíquicas– con el mismo aire y con el mismo tono. Nada debe discordar, porque lo establecido, establecido está, y nadie puede cambiarlo.(...) La existencia y las situaciones, entonces, pueden parecer tontas, las conversaciones de una sosería infinita, pero ese mundo es así, inmutable”.

despiertan los primeros y tímidos deseos de contacto con ella, fortalecidos por la falta de negativa de la misma²³⁹:

“Se inclinó para retirar el plato y sus ojos me miraron con fijeza, entre risueños y tiernos. Tuve que hacer un esfuerzo para tragar el último bocado. Las orejas me ardían. Los ojos de Rosaura se acercaron. Bajé la vista, encontré unos labios que se ofrecían, entreabiertos y húmedos, y me adelanté a besarlos. Tomé distancia, para comprobar que era ella, y la volví a besar, con la sensación de haberme liberado de un peso infinito, de unas ataduras invisibles, que hasta entonces me habían oprimido insoportablemente, sin que me diera cuenta” (p. 212).

El valor experimental de esta relación queda coartado por la intromisión de la tía Gertrudis y el regreso tácito a la organización habitual de los almuerzos; inicialmente, para el protagonista, el beso ha sido suficientemente simbólico debido a las enormes esperanzas que se abren en su horizonte pero este sentimiento de plenitud desaparece al día siguiente cuando constata que el orden custodiado por su tía y la desaparición de Rosaura crean en el protagonista una fuerte sensación de desengaño y remordimientos.

El protagonista vuelve a encontrar a Rosaura en la casa de un conocido suyo muchos años después, en su etapa adulta, y se dirige a ella con claras intenciones eróticas pero inconscientemente cede en su empeño ante la constatación de un hecho ineludible para él y localizado en la diferencia social entre ambos. Percibida esta diferencia a través de unos símbolos inequívocos como el carácter sumiso y servicial de la mujer, los platos acumulados para fregar y el degradante cuarto en el que

²³⁹ En la práctica totalidad de estas relaciones entre adolescentes y muchachas jóvenes empleadas de hogar se observa una particular y diferencial visión del hecho sexual entre las dos partes. Si para los jóvenes adquiere una significación iniciática, puesto que configura sus primeras experiencias sexuales, para ellas se traduce en una expresión de placer que carece por completo del valor pecaminoso presente en la versión de los varones. La vitalidad y exuberancia que demuestran estas mujeres de origen campesino se complementa con una connotación del erotismo como algo natural, un instinto que no lleva, sin embargo, a la maternidad, sino al goce completo del sexo. Esta contradictoria visión de la sexualidad puede observarse en otras novelas y cuentos posteriores, siendo paradigmático el ejemplo en el relato “El pie de Irene”, de la colección *Fantasmas de carne y hueso*.

malvive, el narrador se resigna y abandona toda tentativa de aproximación, entregado a las leyes que rigen la jerarquización social y la sordidez que empaña la existencia de la mujer²⁴⁰.

El cuento “La jaula de los monos” retoma tres de los temas principales de la narrativa del escritor chileno durante las décadas de los años cincuenta y sesenta: la burocracia como degradación del ser humano, el erotismo incipiente de la adolescencia y la frustración alienada de la etapa adulta. En este relato la iniciación sexual del joven queda amortiguada por el progresivo enamoramiento que siente hacia su prima María Elena, una joven de su edad que visita a la familia del protagonista durante su estancia en Río de Janeiro. Las vacaciones y el calor desatan los sentimientos del joven que no pueden pasar de la relación platónica debido a la presencia de sus padres:

“Yo me enamoré hasta las patas. Al día siguiente de su llegada a Río andaba como sonámbulo. ¡Hasta se me quitó el apetito! Íbamos a la playa y mientras ella se asoleaba, al lado mío, yo tenía que pasar tendido boca abajo, para que no se me notara la tremenda cuestión...” (pp. 10-11).

Frente a la rebeldía sexual de Francisco en *El peso de la noche*, las mortificaciones que el deseo produce en el protagonista de este cuento se subsanan acudiendo al confesionario, apremiado por la necesidad de calmar su constante excitación, y dividiendo ésta entre el aparente platonismo de una relación marcada por la cortesía y la incontinencia del placer en los momentos de soledad del joven. La relación se rompe finalmente debido a una anécdota aparentemente

²⁴⁰ Carlos Cortínez comenta la progresiva evolución de los personajes en los cuentos de Jorge Edwards partiendo de la base de que todos ellos están explícitamente ligados, puesto que participan de una atmósfera común en función de la colección en la que se encuentren. Analizando el cuento “Rosaura”, el crítico aventura la posible versión del relato dentro del volumen *Las máscaras*. Véase Carlos CORTÍNEZ, “Eros sin alas: “Rosaura” de Jorge Edwards”, *Revista Chilena de Literatura*, Santiago, nº 38, 1991, pp. 94-99, p. 97: “Si la historia relatada la hubiésemos encontrado en cambio en *Las máscaras*, la tercera y última colección de relatos, tendríamos que imaginarnos al narrador, ya desprovisto por completo de escrúpulos, retornando con frecuencia a casa de Gil a reunirse clandestinamente con una Rosaura más complaciente”.

intrascendente pero que enfría los ánimos de ambos en virtud de la vergüenza que les invade cuando durante una visita al parque zoológico observan un mono con su sexo erecto excitado por la contemplación de la joven. Cuando ambos se reencuentran por casualidad veinticinco años después en casa de un amigo común, Ovalle, el protagonista, intenta recuperar el tiempo perdido pero es interrumpido por la presencia del amigo y por el recuerdo grotesco de lo sucedido en el zoológico, que a pesar del tiempo transcurrido le paraliza su capacidad de acción.

Íntimamente ligado a este tema se encuentra el planteamiento de la burocracia como un espacio de continuas frustraciones y enajenaciones. La figura de Ovalle se transmuta en la mente del protagonista en la versión oficinesca de aquel mono que había destrozado las ansias amorosas del joven en los trópicos brasileños. Su continua presencia en el relato y la importancia que el protagonista le concede transforman a Ovalle en la representación carnalizada de la degradación administrativa, en donde el recinto laboral se convierte en una jaula repleta de monos que gritan y se desplazan sin que la comunicación sea perceptible para el personaje central:

“Cuando lo vi chillar arriba del estante de libros, arrastrando la cola, con la luz del espanto en los ojos, el espectáculo fue para mí una venganza más que suficiente. Salvo que me produce demasiadas náuseas, que su sexo rojo, puntiagudo, sus palmas rugosas, el olor penetrante que esparce por los rincones, entre cáscaras de maní, papeles manchados, orines, migas de pan y otras mugres y los demás monos salen y chillan en los corredores y jaulas vecinas... Yo cuento los minutos a lo largo del día, en medio del griterío orgiástico, ensordecedor, que no me permite concentrarme en mis tareas, atender a las providencias que debo despachar esta misma tarde si quiero estar tranquilo mañana por la mañana, redactar la nota reservada que debo cursar al director de Planeamiento, cuyo atraso me roe los nervios hace días y ha comenzado a desvelarme por las noches”(p.18).

El trabajo administrativo adquiere por primera vez en uno de sus empleados características de responsabilidad que lo hunden en un pozo sin fondo del que no parece haber salida. La necesidad de acabar el trabajo para poder acceder a una cierta tranquilidad de espíritu se complementa con la tendencia del protagonista hacia un perfeccionismo y un dominio de la situación que, en su momento, lo habían conducido al fracaso en su relación con María Elena y ahora parecen conducirlo directamente a la locura, toda vez que el único universo conocido para él es una oficina sórdida repleta de compañeros alienados que han sabido adaptarse mejor que él a la situación y sobrevivir en ella sin la intromisión de la mala conciencia y la predisposición hacia la irresponsabilidad.

Tal y como hemos visto en estos dos ejemplos, frente a la concepción degradante del sexo que los personajes adultos escépticos y frustrados poseen se opone una connotación del erotismo como método de aprendizaje en los personajes adolescentes. El descubrimiento del placer sexual que experimentan estos jóvenes está ligado, si exceptuamos la mayor parte de las relaciones con prostitutas y empleadas de hogar, a actitudes románticas y a una visión platónica de las relaciones entre hombres y mujeres. Sin embargo, el amor inicial deviene en un fracaso cuando el paso del tiempo impone la lógica ruptura entre las dos partes²⁴¹.

En el cuento “Fatiga” el protagonista permanece atascado en las mismas coordenadas que desalientan a los personajes citados anteriormente, Joaquín y

²⁴¹ Para María Victoria Reyzábal la caracterización del proceso amoroso adolescente como un motivo destinado al fracaso es un recurso recurrente en la narrativa de Jorge Edwards, que aborda el tema desde una perspectiva determinada por la falta de romanticismo según la cual el primer “amor” no tiene continuidad en la etapa adulta de los personajes y su recuerdo se manifiesta a modo de experiencia educativa; por otra parte, Reyzábal señala la falta de educación sexual entre los jóvenes de una determinada generación, que deben enfrentarse por sí solos a la iniciación erótica, a partir de una perspectiva dictaminada por falsedades e hipocresías. María Victoria REYZÁBAL, “Jorge Edwards: El dominio de las máscaras literarias”, *Cuadernos del Lazarillo*, nº 19, julio-diciembre 2000, pp. 12- 15.

Francisco²⁴², aunque en este caso se observa una aparente diferencia, cuando éste reacciona drásticamente imbuido por un impulso destructor que le permite recobrar bríos y mantener la esperanza en sí mismo, al menos por unos instantes. Si la muerte de la señora Cristina suponía el imaginario instante de triunfo para Joaquín, el motivo definitivo para continuar su camino, el innominado protagonista de este cuento, recupera la ilusión momentánea mediante un ejercicio tan prosaico como puede ser la limpieza de su biblioteca. La presunta arbitrariedad de este proceso se convierte en un hecho clave puesto que la literatura se ha consignado como su único placer a lo largo de los últimos tiempos. Sin embargo, la repetición constante de su rutina diaria, caracterizada por el inevitable programa,- trabajo de funcionario, regreso a casa, lenta bebida de una botella de agua y horas de lectura acompañada de un cigarrillo-, había degenerado en un malestar profundo hacia tal actividad. El desencadenante del agresivo comportamiento destructor se localiza en la contemplación de su antigua novia, Marcela, con su psicoanalista, lo cual le provoca una rabia que le anima a “tomar resoluciones drásticas, suprimir hábitos inveterados” (p. 177). En el fondo se trata de una protesta contra el orden que él mismo se ha autoimpuesto, un orden que no proviene de una organización familiar compleja, pero que al fin y al cabo mantiene al personaje en un estado que elimina el caos, pero que también aniquila sus posibilidades de encontrar una salida.

La destrucción de la biblioteca es un acto desesperado, un último aliento de agresividad impotente que frente a la creación positiva se decanta por la negación de los principios que lo habían sostenido en los últimos tiempos. Este constante movimiento cíclico en el que los personajes buscan efímeramente un cambio de rumbo del cual deviene, empero, el regreso al mismo punto de partida, es muy

²⁴² *El peso de la noche* y “El funcionario”, respectivamente.

común en la narrativa de Edwards, en la insistente utilización de personajes que viven de ilusiones irrealizables y chocan una y otra vez con el muro de la frustración. En el cuento, el círculo vicioso se cierra al final del relato cuando el innominado protagonista “Se aproxima al estante. Un libro verde, pesado, lo acompaña hasta el sillón y descansa, abierto, sobre sus rodillas. Da vuelta una página y otra, reposadamente. Se detiene y lee con una sonrisa indefinida, el diálogo clásico del amor” (p.177). La destrucción de la biblioteca supone asimismo la necesidad de suplantación de ésta por una sociabilidad que se personaliza en la figura de Marcela, porque ella simboliza la posibilidad de apertura al mundo de la comunicación, la salida al exterior. De ahí que la primera cosa que haga después de la selección de los libros sea llamarla a ella, inconscientemente, en un acto espontáneo y autónomo que refuerza su necesidad de socializar y conversar aunque se trate de cuestiones intrascendentes. De hecho, el protagonista admite la importancia de esos encuentros como pretexto para “ponerse ropa limpia y salir”, aliviando de este modo la pesadez de la rutina doméstica de unas lecturas que se definen por la dificultad para fluir de modo natural, empantanadas por el aburrimiento.

En otro orden de cosas, en cuanto a las posibles conexiones establecidas entre Joaquín y Federico, el protagonista de “El último día”, se aprecia, con ciertas variables, el futuro que parece esperar al protagonista de *El peso de la noche*, con la salvedad de que la familia se mantiene firme tras la muerte de la matriarca en el caso de Joaquín y decae progresivamente tras el deceso del padre y la posterior desaparición de la madre en el caso de Federico. Ambos personajes pertenecen a la clase acomodada chilena y ambos dejan guiar sus pasos a través de las decisiones del “tío Ricardo”, el hombre fuerte de la familia, hermano de su madre. Sin embargo, la rebeldía que presentan frente al orden tiene en Joaquín un fuerte componente de

hastío vital y de indefinición de su propia voluntad, mientras que para Federico viene determinada por sus falsas ilusiones literarias. En ambos casos, la realidad no se corresponde con la imagen que los protagonistas tienen de sí mismos y el mundo de ilusiones y fantasías que habitan no está bien avenido con el universo de la rutina administrativa, los horarios, el bajo salario y los cuartos oscuros y destartalados.

Federico se ve obligado a abandonar su determinación de ser escritor en Europa tras la muerte de su madre. Al contrario que sucedía en el caso de la señora Cristina, la madre de Federico no había podido mantener el control de la familia porque la desaparición del marido había mermado considerablemente sus reservas económicas. Privada así de toda posibilidad de determinar el orden y destino de sus hijos, será su hermano el encargado de velar por ellos, ofreciendo inicialmente al protagonista un empleo y finalmente un subsidio mensual, cuando la desmotivación profesional y el mal ejemplo que Federico revela en la oficina obligan al tío a despedirlo. La burocracia posee para Federico connotaciones negativas y está asociada al frío y la humedad de los interiores lúgubre y los papeles inservibles, “ahí gastaba su energía, en el roce con procuradores, actuarios y tinterillos, hasta quedar extenuado” (p. 183). Su considerable desprecio hacia el trabajo desempeñado lo conduce a una degradación laboral que lo transporta, a pesar de su diploma de abogado, desde la activa y prestigiosa visita a los tribunales hasta la pasividad del escribiente circunscrito a la estática mesa de la oficina, como símbolo de su degradación profesional y del deterioro de su condición dentro del espacio oficinesco. Al final, Federico baja un grado más en la escala de los derrotados cuando su propia familia decide asignarle un sueldo con el fin de que no regrese al trabajo, imposibilitándolo de este modo para convertirse en un ser útil dentro de una sociedad que se rige por conceptos pragmáticos y funcionales. Cuando por fin encuentra el

tiempo necesario para dedicarse a su auténtica vocación, la escritura, surge una serie de incompatibilidades que va retrasando progresivamente su regreso al mundo de la literatura. En un principio, una vez abandonada la actividad burocrática, la familia lo acoge en su seno en la tradicional y simbólica comida de los domingos a raíz de la publicación de un par de artículos suyos en un periódico local. La comida supone para Federico la constatación de su carácter excéntrico respecto al orden familiar, cuando comprueba la falta de interés que los demás demuestran hacia sus actividades y la recíproca incomunicación entre él y los restantes miembros de la familia:

“Los artículos le valieron una invitación a casa del tío Ricardo, algunas frases amables de una señora que no conocía, unas palmaditas en el hombro al pasar al comedor...

“Bueno tener un escritor en la familia”

Empezaba a explayarse sobre sus proyectos, embrionarios, abultados por el calor de la improvisación misma, y advirtió en la concurrencia signos de aburrimiento. Su silencio fue aprovechado de inmediato por el tío Ricardo, que trajo a colación el tema de la baja de la Bolsa. Federico no tuvo oportunidad de volver a tomar la palabra” (p. 185).

Su recuperada tarea de escritor será, sin embargo, un engaño más de los sentidos, puesto que su vocación no se complementa con la necesaria dedicación al asunto. De hecho, el engaño surge al comienzo de su vida literaria cuando viaja a París seducido por la estela de poetas como Verlaine o Rubén Darío. Su concepción del hecho artístico se concreta en el poder de la inspiración en contraposición con el trabajo detallado del poeta en constante revisión de su obra. El resultado de esta técnica impulsiva supone la imposibilidad de acceder al texto una vez que el instante de la emoción ha desaparecido. En París, además, sustituye la actividad literaria, a la que llega a despreciar, por el espíritu contemplativo:

“Sintió que escribir destruía el placer de mirar. Detrás de la mirada acechaba el propósito literario, como fuente de toda perversión. Mejor era instalarse en un café de Venecia, debajo de un quitasol, y contemplar con plena gratuidad las palomas, el ajetreo de los canales, olvidado del tiempo y de las ocupaciones humanas, disuelta la conciencia en el cielo y el viento” (p. 181).

Con el paso del tiempo ésta será precisamente su vocación y su ideal a alcanzar: la abstracción absoluta que le permita sobrellevar una existencia mediocre que no llega a admitir, la capacidad para dejarse llevar inconscientemente por el sol para dejar atrás sus compromisos laborales y dedicarse a vagar por el Parque Forestal. De forma definitiva había conseguido dominar su conciencia para evitar toda tentación de angustia gracias a la “coraza de ensimismamiento” que le rodeaba. Finalmente, se muere prácticamente solo, apenas acompañado por la fugaz visita médica de su hermana y un amigo.

III. 2. 1. 2. La exclusión social.

Bajo esta consideración se engloba un breve catálogo de personajes que por una razón u otra se sienten excluidos del orden social que determina los comportamientos de los demás ciudadanos. A diferencia de los personajes anteriormente analizados, caracterizados por su innata e inconsciente sed de ruptura frente a las convenciones sociales impuestas por la familia, lo que les conduce a un universo alienado y frustrante que ante la falta de respuestas esperanzadoras destruye sus propósitos en su propio descenso a los infiernos, bajo esta categoría se encuentran todos aquellos seres deformados por la propia soledad, por el avance de enfermedades degenerativas o por una vejez determinada por la incomunicación. Se trata en definitiva de “casos clínicos” que en algunos extremos presentan cuadros de

enajenación mental o locura transitoria y en donde no existe ninguna posibilidad de reafirmación.

Uno de los casos paradigmáticos de esta clasificación se encuentra en el cuento “Los zulúes”, en el que “el Chico”, un funcionario en rehabilitación debido a una fuerte dependencia al alcohol, recuperado y amparado por la confianza que le otorgan sus jefes, recae en una adicción mortal que lo destruye física y psicológicamente. En este cuento el punto de partida es inverso al de la mayoría de los funcionarios que pueblan la colección *Gente de la ciudad*, porque en *Las máscaras*, volumen en el que se integra el relato, el tono generalizado invita a la constatación de la derrota como carácter definitorio de la existencia humana. De este modo, en un desesperado último intento, se parte de la caída como motor de la acción, desde la que se inicia un proceso de presunta salvación que, sin embargo, resultará fallido. En este sentido, en los cuentos de *Las máscaras* se aprecia la resignación de quien ha admitido su estado de postración y todavía insiste en su defensa:

“El Chico se detuvo, visiblemente molesto. ¿Cómo destruir, ahora, esa familiaridad? No se trataba, tampoco, de ponerse farsante, tieso de mecha. Pero era esencial, en ese oficio, mantener las formas. ¿Quién de otro modo, te va a depositar confianza? Y en esto, el noventa por ciento lo hace la confianza. Por eso se cambiaría de pensión, se compraría un par de camisas” (p. 102)²⁴³.

Sometido a un férreo tratamiento para combatir su adicción al alcohol, el Chico recuerda con pesadumbre las pasadas acciones motivadas por la bebida, el ridículo constante al que se había sometido, los continuos intentos por apartarse de su necesidad de beber y la imperturbable voluntad de su anciana madre para ayudarlo a sobrellevar su situación a pasar de su frágil situación económica. La

²⁴³ EDWARDS, *Las máscaras*, ed. cit.

caída definitiva es, sin embargo, inevitable, exactamente en el instante de mayor lucidez, cuando es consciente de su fragilidad frente al alcohol. Al recaer en la bebida se desmorona el inestable universo sobre el que había construido su recuperación y uno tras otro van cayendo los argumentos que lo mantenían en pie: la confianza de los compañeros de oficina se tambalea ante el escepticismo que les provoca la voluntad del Chico, la dueña de la pensión a la que decide mudarse lo expulsa a la primera oportunidad, la madre desde su silencio comprensivo se predispone a admitir el final del hijo. La caída se tiñe de derrota definitiva ante la posibilidad de que el regreso a la adicción conlleve su propia muerte cuando el Chico siente que su vida se desvanece conforme aumenta la ingesta de alcohol. La incógnita no queda esclarecida pero hay suficientes motivos para pensar que el final del cuento coincide con el final de su vida.

En el cuento “Adiós Luisa” se observan dos opciones de exclusión social cuya diferencia radica fundamentalmente en la capacidad para admitir la derrota personal. Los dos personajes principales del cuento son el narrador-protagonista y un excompañero de la escuela a cuya historia se accede a través de la relación narrativa de una tercera persona. El protagonista podría definirse como un hombre de éxito, anclado en la abundancia de la burguesía, con una familia estable y un negocio boyante. Sin embargo, existen dos factores que precipitan su apatía para conducirlo a la constatación de que su vida se puede traducir en una existencia hueca y plana. Estos factores se establecen bajo los motivos de un viaje a Brasil y el enamoramiento de María. El viaje de negocios al trópico se ofrece inicialmente como la contrapartida a la sordidez existencial de la vida en Santiago, así como a la tendencia nacional de los chilenos a huir de su país por medio de un desplazamiento temporal que ellos sin duda observan e intuyen como permanente, en su capacidad

para dejar atrás de modo definitivo la limitación que para ellos supone la vida en el país:

“Me imagino que esta ilusión estimula a muchos viajeros; explica, me parece, la pasión de viajar de mis compatriotas. Una pasión que reviste caracteres francamente anormales; conozco gente pequeño burguesa, cuidadora de su dinero, que de pronto vende sus escasos bienes dominada por el espejismo de tres meses en las capitales europeas. Sé, incluso, de personas honradas que caen de repente en la fiebre de los viajes y cometen un desfalco; gente que ha vivido largos años a tres cuartos y un repique, sin deberle un peso a nadie. Cuando viajan, los chilenos tienen la confianza secreta de que nunca regresarán a su existencia anterior; creen que su vida cambiará para siempre; sin esa ilusión, no se darían tanto trabajo por salir” (p. 57).

Esta concepción del viaje como posibilidad de cambio radical es compartida por el protagonista y se manifiesta en su constante desprecio hacia la rutina de su vida santiaguina y el espíritu crítico hacia sus compañeros de reunión. La imposibilidad de transformar el viaje en un elemento permanente de movimiento constante precipita el fracaso asociado al regreso y la necesidad de mantener fresca la memoria de lo sucedido durante el trayecto y la estancia en otro país, aunque sea de modo artificial o haciendo gala de una lejana fidelidad a los hechos ocurridos. La historia de amor con María en Brasil está íntimamente ligada a esta necesidad de huir del marco que lo circunscribe a pesar de las escasas posibilidades de éxito. María es una mujer exuberante, casada con el hombre de negocios con el que el protagonista mantiene una relación empresarial. Su enorme sensualidad ejerce un irracional poder de seducción sobre el protagonista, que se abandona ante la imposible ensoñación de la correspondencia amorosa, dispuesto a dejarlo todo por una bucólica vida junto a ella. El regreso del viaje y la frialdad de María en su despedida envuelven al protagonista en una mustia existencia cuya rutina propiciará

el desvanecimiento de los recuerdos y sus posibilidades de encontrar un universo más propicio.

Por su parte, la trayectoria de Casas en el cuento “Adiós Luisa” recrea la historia de un chico retraído y acomplejado, que a raíz de un suceso vergonzoso despierta su vena más agresiva hasta que asesina a su esposa a golpes. El origen de su trágica experiencia vital se encuentra en la anécdota que protagoniza en el colegio, cuando ante un ataque de diarrea se ve obligado a esconder su ropa interior en las cañerías del baño, que se atascan y delatan su culpabilidad debido a un sustancial detalle olvidado en los instantes de necesidad, y que se deposita en las iniciales de su nombre grabadas en la ropa. De este modo, la identidad se convierte en un motivo de vergüenza y de descrédito personal. Su caracterización como “tipo silencioso, muy tímido, flaco y jibado, con las manos permanentemente húmedas de transpiración” (p. 64) condiciona su imagen respecto a los demás estudiantes que encuentran en él un continuo recurso para la burla, cuya crueldad se manifestaba, por ejemplo, en la ocurrencia de quemarlo vivo. Con el paso del tiempo, el alumno destrozado por el trato dispensado por los demás adquiere una personalidad agresiva que transforma su talante pusilánime en virtud de los accesos de cólera que lo dominan. A la burla de sus compañeros se une la dureza de los comentarios de algunos profesores a tenor de sus trabajos en la clase. Su torpeza merece el escarnio público de los docentes, agravando aún más si cabe su condición de excluido social.

En cierto sentido, Casas reproduce la conducta de su padre, un hombre adinerado, dominado por la fiebre de los malos tratos a su familia. Aunque apenas se explicita en el texto, la violencia injustificada del padre genera en el joven un pánico inconfesable hacia las posibles represalias que aquél pueda llevar a cabo contra él debido a su mal desempeño en la escuela. Cuando es castigado por los profesores

después del episodio del baño, Casas anticipa la reacción de su progenitor así como la complicidad de una madre que también sufre los rigores violentos del marido:

“El viejo va a darte huascazos cuando lo sepa. “¡Escóndete!”, dice tu madre; “¡ni te aparezcas por el salón!”. Nerviosa, lívida de susto. Y él llama, grita, hace temblar la puerta, irrumpe con la correa, las venas hinchadas, azules, sobre la piel amarillenta (...) El latigazo quema en una pantorrilla. “¡Déjalo, no seas bruto!”. Se retuerce los dedos, angustiada. Después la oyes sollozar, metida en la pieza oscura. Echada en la cama, en la oscuridad. El viejo cruza las piernas, abre el diario. La quemazón empieza a desvanecerse” (p. 79).

Su existencia rutinaria y mediocre destinada al cultivo de sus negocios, al cuidado de su madre y a la asistencia a los rituales religiosos se ve trastocada radicalmente por la primera y única mujer con la que mantiene una relación. La esposa, de clase social inferior, divorciada y manipuladora lo aparta definitivamente de su vida anterior pero desata indirectamente en él la violencia de su padre, que unida a los efectos del alcohol predisponen su temperamento hacia el suicidio y la rabia incontinida. Finalmente, en el engaño de su esposa, unido a esta terrible herencia, se descubre toda una insatisfacción vital, porque “esa mujer había precipitado toda una crisis latente, una incapacidad absoluta de vivir como el común de los mortales, sin una beatería extrema, o un odio extremo, o un amor extremo, con celos enfermizos” (p. 84).

Si en Casas el fracaso está motivado por la incapacidad para tener una vida plena, dentro de unos niveles muy superiores a los normalmente permitidos, en “La experiencia” el hastío del protagonista se enfrenta a una ceguera crónica que le impide darse cuenta de sus repetidos errores. Al igual que en “Adiós Luisa”, el origen de la problemática se sitúa en la adolescencia, ya sea fruto de una experiencia negativa en la escuela, caso visto en este cuento, ya sea consecuencia de una visión irónicamente apocalíptica pronosticada por un admirador de las ciencias ocultas, en

“La experiencia”. Este cuento comienza con el anuncio de un grafólogo, veinte años atrás, al que no se da inicialmente demasiado crédito. El anuncio reitera la imposibilidad del personaje para desarrollar proyectos futuros puesto que todos ellos están destinados al fracaso, lo cual anticipa a la perfección el clima de contrariedad que enfrenta el personaje a lo largo del relato y condensa la definición de la personalidad del protagonista a partir de la intromisión de una fuerza exterior que impedirá eternamente el disfrute de las satisfacciones. Este personaje ejemplifica a la perfección el concepto cíclico de la existencia que domina a los fracasados e inadaptados. La constante búsqueda de salida que se trunca en el momento de mayor nivel de esperanza destruye las expectativas de cambio y enfrenta a aquéllos a la constatación de su propia impotencia para evolucionar en un universo que les atrapa. Frente a otros cuentos, sin embargo, el relato “La experiencia” establece una particularidad respecto al tratamiento del tema mediante la incorporación de motivos humorísticos que rebajan considerablemente la tensión. La insípida existencia del protagonista y la relativa liviandad de sus preocupaciones respecto a la problemática vital de personajes como los protagonistas de “Los zulúes”, “Noticias de Europa”, o “Adiós Luisa” transforma la percepción del lector para que éste se concentre en el análisis de las circunstancias que le rodean, es decir, en el aspecto anecdótico, eliminando de este modo la intensidad suicida de los relatos anteriores. No se trata de proyectos de gran calibre, sino cotidianos, pero lo cierto es que, tal y como había pronosticado el adivino, cuando el protagonista se siente cómodo en alguna circunstancia, instalado, cuando parece adquirir un “rumbo definitivo”, un imprevisto, de repente, trunca su dicha y le obliga una y otra vez a comenzar de cero. Tras un divorcio inesperado, su empleo de funcionario gris, un estado semiparanoico provocado por el gallo de la pensión en la que vive y agobiado por la insistencia de

su madre para que comparta con ella la casa, el protagonista insiste en negar la evidencia, cuando todo ha vuelto a fracasar: “Esta vez sí que sus predicciones no van a cumplirse”. El pretexto que desencadena el regreso a la casa materna, lo cual significa la negación de sus más básicos principios de independencia, es la muerte del molesto gallo de la pensión en la que vegeta. Al igual que sucede con la inmensa mayoría de los personajes que transgreden el orden, el alcohol se convierte en el imprescindible factor que les impulsa a la actuación, puesto que sin su narcotizante influjo serían incapaces de actuar, anulando así su naturaleza abúlica y forzándoles a intentar superar su desgracia o a caer definitivamente en ella. Al final del relato se manifiesta la comprobación de que el protagonista no ha aprendido la lección que su experiencia le había ofrecido a lo largo de los años. Culpabilizar a la rutina no va a aliviar su situación, como tampoco lo hará la concepción implícita del deterioro en todo aquello que se convierte en costumbre, porque en el fondo, debe considerarse una manera más para evitar asumir las responsabilidades sobre su propia existencia.

La exclusión social analizada bajo este epígrafe se cierne de manera cruel sobre los ancianos reclusos como seres inútiles para la nueva sociedad. La vejez como protagonista se manifiesta en dos cuentos de la colección *Gente de la ciudad*, “El cielo de los domingos” y “A la deriva” en sus versiones femenina y masculina y bajo la indispensable falta de poder adquisitivo, lo que les niega la capacidad de independencia, dignidad y respeto del resto de la familia. Tanto doña Celinda como don Alejandro, los respectivos protagonistas de estos cuentos, malviven en una existencia vegetativa que se contrapone con el deseo ilusorio de recordar el éxito matrimonial de la hija o un pasado determinado por la abundancia. Ambos han sido desalojados de su propia casa, obligados a habitar un espacio ajeno que se circunscribe a la cerrazón del cuarto de pensión o la pequeña habitación en la casa de

una hermana, y expulsados del resto de la familia, que los somete al duro castigo de la incomunicación. Su actividad se reduce a un continuo vagar sin destino por las calles de la ciudad en la desesperada búsqueda de algo que hacer o alguien con quien hablar. Doña Celinda se dirige a casa de su hija pero el proyecto fracasa ante la insoportable falta de conversación y decide huir sin ofrecer mayores explicaciones. Don Alejandro, por su parte, se afana por mantener el contacto con el mundo representado en la comunicación espontánea con las nuevas generaciones, pero su intento se desmorona ante la pasividad de los jóvenes y el desconocimiento del anciano.

En su desesperado intento por encontrar un ser que los mime se produce una inesperada incorporación del erotismo como recurso final que los salve de una condena a la soledad absoluta y que les permita identificarse como seres humanos. El proyecto fracasa antes incluso de ser planteado cuando los protagonistas admiten la nula coincidencia de intereses entre ellos y sus respectivos objetos del deseo. En el caso de doña Celinda la fascinación que le provoca don Cayetano, el dueño del almacén del barrio, con su atractiva cabellera encanecida y su caja registradora “repleta de billetes” se transforma en una transmutación del objeto deseado en héroe protector que en sus ensoñaciones acude a salvarla de situaciones cotidianas imprevistas. Sin embargo, en sus instantes de lucidez doña Celinda admite que “quién se va a casar con una vieja sin chapa” (p.225) habiendo tantas mujeres jóvenes que “andan detrás de la plata” (p.224). Don Alejandro, por su parte, cambia su dirección en su errante rutina diaria atraído por la belleza y blancura de unas pantorrillas femeninas juveniles, a las que sigue como si de un juego se tratara, ante la indiferencia de las muchachas. Al perderlas de vista, cuando ellas entran en un

portal, don Alejandro se siente repentinamente desorientado y cansado, cuando el objeto de su caminar desaparece y no encuentra cómo sustituirlo.

Paradójicamente, la constatación de la soledad no crea en ellos un sentimiento de fracaso o frustración, porque en su vejez se localizan en un estado de conciencia diferente al de los escépticos protagonistas que pueblan la narrativa temprana del escritor chileno. Antes al contrario, dado que encuentran una manera de superar las limitaciones que su exclusión social les impone y que les permite acceder a un tranquilo sueño reparador al final del día, en espera de otra jornada de vacuidad. Para don Alejandro la vida se resume en una sucesión constante de días en los que el vacío ofrece una paz de espíritu superior a la del bullicio inestable de las relaciones humanas. Para doña Celinda, por su parte, el alcohol estimula su consuelo en el silencio de su cuarto de pensión, símbolo del espacio salvaguardado de la opinante vigilancia de la dueña del local:

“Un día como cualquier otro, un día entre los días, inútil a la vez que irremplazable. Pero el vacío es mejor que el tráfigo de las contrariedades cotidianas; las células adoloridas del cerebro de don Alejandro, ahora despejadas de toda idea, salvo la del cuadrado de luz lunar, se van relajando poco a poco” (“A la deriva” p. 93).

“¿Cuántos domingos ha vivido? ¿Cuántos le quedan por presenciar? No puede apartar los ojos del cielo azul, y el asombro del tiempo que ha transcurrido entreabre su boca ligeramente. Una repentina frescura y un cambio de luz, apenas perceptible, insinúan el atardecer. Doña Celinda apoya el rostro en la mesa – así no la ven desde la calle- y cierra los ojos, tratando de dormir. Las caras de la hija y de la nieta revolotean en la memoria, entre los pasos y las voces entrecortadas que llegan de la calle. Al rato, los ronquidos imperan en la habitación” (“El cielo de los domingos”, p. 226).

De este análisis se desprende que a excepción del tratamiento de la vejez en *Gente de la ciudad*, una parte importante de los personajes excluidos de la sociedad pertenecen a la colección *Las máscaras*, lo cual implica una evolución tanto en el tratamiento de los personajes como en la negatividad que se apodera de unas circunstancias narradas en los diferentes relatos que agrupan las colecciones anteriores. Para Osses González el clima que reina en esta colección de cuentos es el de la incapacidad para superar el hastío y la futilidad de toda rebeldía:

“Los rebeldes pueden insistir en una lucha estéril sin alterar un ápice el orden o pueden terminar derrotados y, por lo tanto, desilusionados, con lo cual se hace más profunda la agonía y la desesperanza. Los rebeldes derrotados se transforman así, en seres frustrados, resentidos, en definitiva, en seres trágicos. La última salida de estos seres sumergidos y arrojados es la evasión o asumir como un hecho incuestionable la verdad del orden que gobierna las cosas”²⁴⁴.

El desamparo vital que envuelve a la mayor parte de los protagonistas de las tres primeras colecciones de cuentos se manifiesta de modo gráfico en la categorización en la cual se presentan los relatos más representativos del autor en la antología *Temas y variaciones*. Bajo los subtítulos “La edad de oro”, “A la deriva”, “Temas y variaciones”, “Los muertos” y “El orden de las familias”, el lector se adentra en un camino en el que los personajes evolucionan desde una adolescencia idílica pero llena de dudas y desencantos, hasta caer en la desesperación de la soledad y el fracaso más absoluto de la muerte, después de vegetar en un constante movimiento descendente que los aniquila²⁴⁵.

²⁴⁴ Pedro OSSES GONZÁLEZ, op. cit., p. 47.

²⁴⁵ Ignacio Valente define con una mayor precisión metafórica el camino emprendido por estos personajes aludiendo a la reiteración temática que engloba la obra cuentística de Edwards en los años sesenta y setenta: Ignacio VALENTE, “El cuento de Jorge Edwards”, *El Mercurio*, Valparaíso, 10 de agosto de 1969: “toda su obra narrativa –incluyendo una novela que no en vano es el desarrollo de un cuento germinal– se desenvuelve como en círculos concéntricos, o como una espiral que, en distintos niveles de profundidad, reitera idénticas experiencias humanas, sin agotarlas nunca. Experiencias que están bien nombradas en los subtítulos de esta colección (*Temas y variaciones*): en la entraña de su vida frustrada, que es su leit motiv, hay una “edad de oro”, cuyos soles no se extinguen, una

III. 2. 2. La transición del orden familiar al orden político.

III. 2. 2. 1. Antecedentes histórico-políticos.

La transformación de la preponderancia exclusiva del orden de las familias en el orden ideológico deviene fundamentalmente a raíz de la experiencia cubana del propio escritor y de la posterior publicación de los sucesos allí ocurridos, sin olvidar la terrible experiencia vivida en Chile durante las décadas de los años setenta y ochenta, que comenzaron con una revolución socialista democrática y terminaron con una contrarrevolución militar²⁴⁶. La trascendencia de aquellos acontecimientos y su repercusión profesional supusieron un giro radical en los planteamientos temáticos del autor, para dejar constancia de la radicalización de las esferas políticas y sociales en torno al golpe de estado chileno a principios de la década de los años setenta.

El protagonista de las memorias recogidas en *Persona non grata* representa la crisis de conciencia y valores ideológicos sufrida por ciertos sectores izquierdistas al comprobar la ineficacia y corrupción de los gobiernos comunistas vigentes y su latente sistema represivo, utilizado en primera instancia contra los intelectuales a los que al principio había alentado, pero que con el paso del tiempo se convirtieron en molestas armas de libre pensamiento. Dicha crisis afecta fundamentalmente a los

resonancia de la niñez en libertad: un "paraíso perdido" del que más tarde el alcohol, la sexualidad, la fantasía adulta o los sueños serán puertas de reconquista, salidas compensatorias, ventanas imposibles, espejismos para los errantes personajes que van "a la deriva", títeres expulsados para siempre del mundo de la libertad".

²⁴⁶ El tema del orden político y sus ramificaciones sociales e incluso familiares proviene de un fuerte sentimiento de las nociones de orden y ruptura, tal y como lo expresa Edwards. Al respecto véase Pedro OSSES GONZÁLEZ, op. cit., p. 190: "Porque mi generación, por edad, alcanza a conocer de jóvenes, adolescentes, de niños incluso, por relato de nuestros padres, alcanzamos a conocer un Chile muy antiguo, muy jerárquico, muy estricto en cierto modo, con valores religiosos muy fuertes y asistimos a una transformación bastante rápida de ese orden y finalmente, a una transformación de tipo revolucionario con la Unidad Popular, y después a un gran intento de restaurar el orden y a toda una política que se hace en nombre del orden, del orden público, del orden social, que es la política de la dictadura militar. A sí que, a mí me parece que ese juego dialéctico de oposición entre el orden y su ruptura, es un gran tema que lo abarca todo en el fondo, porque toda nuestra historia reciente, y la historia de los últimos cincuenta años nuestros se puede mirar en función del tema revolución-contrarrevolución, orden-ruptura del orden".

sectores menos radicalizados de la izquierda, que simpatizan con los ideales proclamados pero que se mantienen reacios a aceptar su inclusión en la doctrina férrea del partido. Precisamente en esa falta de compromiso se sitúa uno de los puntos débiles de la actuación del protagonista en Cuba como encargado de negocios, alimentando las suspicacias de aquellos que lo observan como un ser extraño e intruso, difícil de manipular: “Mi excesiva franqueza y mi forma dubitativa, interrogativa de plantear los problemas, mi anti dogmatismo vocacional y temperamental, eran, sin la menor duda, eminentemente sospechosos” (p. 67)²⁴⁷. La sospecha despertada entre los círculos policiales de la isla y sugerida en primera instancia por el jefe del estado cubano crea una red de dificultades que transforman al personaje en un ser paranoico, carente de toda certeza, que se siente constantemente perseguido por las autoridades locales, que han puesto a su disposición toda una serie de personas que en realidad trabajan informando al gobierno. Hacia el final de esta perfecta trama, el personaje se presenta aturdido y desesperanzado, a pesar de ser consciente de la tortura psicológica empleada para debilitarlo. Como resultado de este aturdimiento surge una visión desmitificada de la realidad político-ideológica del régimen cubano y sus posibles ramificaciones dentro del gobierno chileno de la Unidad Popular. De repente, el sufrimiento convierte al personaje en un visionario, un ser capaz de comprender las dificultades que va a encarar el gobierno de Allende y el fracaso de sus tentativas: “Yo había mordido, entonces, el fruto del árbol del conocimiento; mi experiencia había sido equivalente, en términos contemporáneos, a la del pecado original” (pp. 387-388).

La crisis política que experimenta el autor tiene sus orígenes en un viaje anterior a Cuba, concretamente en 1968, con motivo de su participación en el

²⁴⁷ EDWARDS, *Persona non grata*, 1973, ed. cit.

Congreso Cultural de La Habana, organizado por la entonces prestigiosa Casa de las Américas, dirigida por Haydée Santamaría. En aquel momento comienza a enfriarse la relación entre la revolución cubana y los intelectuales, tanto de la isla como latinoamericanos y europeos. La fascinación que la revolución causó en sus inicios venía precedida por la negativa del gobierno cubano a seguir los planteamientos dictados por el partido comunista soviético, favoreciendo en cambio el desarrollo de las artes, atrayendo así la atención de los pensadores internacionales del momento. Sin embargo, a la altura de 1968, se observa un cambio de actitud en las tendencias estéticas y una diferenciación entre aquellos que reafirmaron su compromiso con el partido y aquellos que decidieron mantener una postura más objetiva. La separación definitiva se produjo a juicio del autor cuando Fidel Castro manifestó abiertamente su apoyo a la invasión soviética de Praga, en la primavera de ese mismo año:

“El periodo de la libertad en las artes, del apoyo a las vanguardias estéticas, que también existió en los comienzos de la revolución soviética, había empezado a terminar en enero desde antes de 1968. El Congreso Cultural de La Habana, realizado en enero de ese año, no había sido un comienzo, como muchos lo quisieron creer, sino un canto del cisne. En aquella ocasión se notó con toda claridad, para buenos observadores, la división entre libertarios de toda especie, desde demócratas burgueses hasta gente de extrema izquierda, y estalinistas, y pudo advertirse que los estalinistas controlarían pronto la situación. El discurso en que Fidel Castro, pocos meses más tarde, aprobó la intervención de Checoslovaquia de los tanques del Pacto de Varsovia, fue una perfecta confirmación de esta tendencia”²⁴⁸.

²⁴⁸ Jorge EDWARDS, *Adiós, Poeta*, ed.cit., pp. 221-222. Paradójicamente existía un conocimiento pleno por parte de los intelectuales de izquierda de la radicalización de los presupuestos socialistas en el gobierno de la isla, sin embargo se produjo un silencio unánime que eliminó del discurso público toda intención crítica. Se mantenía una atmósfera rigurosa que era el resultado de los buenos deseos, que se superponían al examen riguroso de la realidad. Véase Jorge Edwards, art.cit., *Letras Libres*, febrero 2001, p. 41: “La fragilidad del socialismo real, la atmósfera represiva de las sociedades comunistas, el fracaso estrepitoso de las economías centralizadas o “centralmente planificadas”, para utilizar la jerga de entonces, ya eran más que visibles. Los buenos observadores sabían muy bien a qué atenerse. Pero formaban parte, estos buenos observadores, de una minoría ínfima, sospechosa por definición, que tenía que esconderse y de funcionar como masonería, como sociedad de iniciados”.

La intolerancia comprobada en carne propia durante la experiencia diplomática cubana, unida al proceso mismo de la escritura de las memorias que habría de dar pie al libro *Persona non grata*, se complementa con el conocimiento de la dureza de los métodos dictatoriales del gobierno pinochetista y el exilio autoimpuesto como proceso propiciador de la creación literaria mediante la acción equilibrante de la distancia, para dar como resultado la evolución temática de una literatura que sin olvidar sus principios básicos, la relación orden-ruptura, no puede obviar las referencias a una de las etapas políticas históricas más determinantes del país.

Si en *El Peso de la noche* el orden establecido estaba ligado exclusivamente a la armonía moral de la familia, sustentada sobre una base económicamente fuerte que, pese a la aparición de ciertos personajes incapaces de mantenerse bajo su manto protector, no llega a resquebrajarse -fenómeno que se repite en las distintas colecciones de cuentos -, a partir de los sucesos previos y posteriores a la fatídica fecha del 11 de septiembre de 1973 ese orden trasciende las fronteras de la casa familiar para situarse en la armonía moral de las clases dominantes, dado que los giros revolucionarios han minado sus bases financieras, lo que pone en peligro la legitimidad del estatus social propiedad de los grupos que ostentan el poder. En *Los Convidados de Piedra* todavía se detecta la profunda conexión existente entre el orden familiar, político, social, económico y moral. La causa de la separación del orden por parte de aquellos seres con tendencias marginales puede buscarse en la evolución de su árbol genealógico, en base a un determinismo biológico que se manifiesta en los genes de los sucesivos descendientes. Del mismo modo, se plantea también una suerte de determinismo político, iniciado en la época del gobierno de Balmaceda y su posterior destitución violenta en favor de un parlamentarismo

corrupto y dominado por la desidia, y que habría de desembocar, sin cortes abruptos, en los sucesos que contextualizan la conversación básica de la novela. Esta superación de lo estrictamente familiar hacia la organización nacional determina una evolución en la narrativa del escritor chileno, hasta la concentración en un orden casi exclusivamente político.

Contrariamente a una de las corrientes estéticas dominantes en la literatura latinoamericana entre las décadas de los sesenta y setenta, Edwards no entra en la dinámica del subgénero narrativo de la “novela del dictador”, textos de gran alcance editorial y que representaban en su momento la proliferación de gobiernos totalitarios determinados por episodios cuya racionalidad escapa a las leyes de la lógica, definidos por la intransigencia y la brutalidad de sus métodos. La incorporación de la política a la literatura, en el caso que nos ocupa, responde a una cierta obligatoriedad, puesto que la llegada al poder del dictador sacudió y transformó todos los órdenes del espacio civil y político chileno. Sin embargo, Pinochet aparece como el innombrable, en continuas alusiones veladas, que, por una parte testimonian el pavor y la desconfianza hacia el otro que la sociedad chilena experimentó durante su mandato y, por otra, lo sitúan en un plano deshumanizado, sin concisiones posibles, sin capacidad para expresar su propio punto de vista²⁴⁹. Se trata de un doble juego de perspectivas, porque mientras que la innominación lo indetermina, las consecuencias de sus decisiones político-militares lo delatan. Tal utilización de la política rechaza la referencialidad exhaustiva y el partidismo victimizado que analiza la historia en función del grupo opositor.

²⁴⁹ No debe olvidarse en esta presentación de las posibles razones que llevan al escritor a la ausencia de explicitación del nombre del dictador la importancia de la censura que se mantuvo de manera oficial hasta 1983. Después de la publicación de *Las máscaras*, Edwards continúa dedicado a la escritura de ficción, alternándola con la creación de las memorias de la experiencia cubana y las crónicas periodísticas durante su exilio en Barcelona. Sin embargo, las novelas posteriores no fueron publicadas hasta su regreso a Chile en 1978.

En *Los Convidados de Piedra* se encuentra la bisagra que dará paso a una producción narrativa más interesada en el orden político nacional, que ya no concede espacio en exclusiva a lo estrictamente familiar y a aquellos personajes abúlicos y hastiados que poblaban sus primeros cuentos y su primera obra narrativa larga. La novela fue publicada en 1978, con cinco años de perspectiva analítica sobre el golpe militar, sin embargo, la gestación del texto venía elaborándose con anterioridad. Inicialmente, la segunda novela de Edwards llevaba por título *El culto de los héroes* y aunque no llegó a publicarse, ya estaba terminada a la altura de 1970. Después del derrocamiento del gobierno de la Unidad Popular, el manuscrito original sufrió ciertos cambios drásticos que dieron lugar a la versión definitiva de *Los Convidados de piedra*, en la que se representa la historia de un grupo burgués hasta pocos días después del golpe de estado. El objetivo último del autor al comenzar la novela era la exposición de un hecho contradictorio en sí mismo, pero que habría de explicar la evolución política sufrida en el país y la abrupta división social que habría de desangrarla, según el cual el germen revolucionario debía buscarse paradójicamente dentro de las clases más poderosas, entre aquellos seres desilusionados con los conflictos sociales y que buscaban el cambio con el apoyo de las teorías ideológicas de base izquierdista²⁵⁰.

Debido a esta doble fase creativa la novela trasciende el ámbito familiar para dar cabida a la plasmación de los conflictos sociales que más han marcado el discurso contemporáneo de los escritores chilenos²⁵¹. La narrativa nacional posterior al golpe de estado ha sido ampliamente estudiada por la crítica debido al fuerte

²⁵⁰ Sobre el planteamiento inicial de la novela *Los convidados de piedra*, véase Guillermo GARCÍA-CORALES, "Entrevista con Jorge Edwards", *Revista de estudios colombianos*, n° 7, 1989, pp. 65-67, p. 66: "En *Los convidados...*, intenté narrar una radicalización que se desarrolla a partir de esa abulia inicial, como reacción, y que conduce a posiciones revolucionarias. Es un intento de explicar por dentro los fenómenos que se produjeron en la burguesía y en la pequeña burguesía y que condujeron a una ruptura del sistema político. En lugar de explicar esa ruptura únicamente como rebelión popular, en la novela el burgués rebelde termina por descubrir el mundo popular".

²⁵¹ Bernard SCHULZ CRUZ, op. cit. pp. 45-46.

impacto que éste supuso sobre la producción literaria chilena, transformando radicalmente las inquietudes temáticas de los diferentes autores para incorporar a sus discursos el valor de la tragedia presenciada²⁵². Karl Kohut se hace eco de la división estructural de la dictadura propuesta por Tomás Moulian²⁵³ para determinar la evolución de la narrativa chilena respecto al gobierno militar de Augusto Pinochet, diferenciando entre una “dictadura terrorista” propia del periodo comprendido entre 1973 y 1980, y una “dictadura constitucional”, comprendida entre 1980 y el final de del autoritarismo²⁵⁴. En la primera fase de la dictadura, siguiendo esta división, la literatura chilena estableció una fuerte desintegración que separaba la producción nacional entre la realizada en el interior y el exterior, escrita y publicada ésta en el exilio, y que en raras ocasiones lograba penetrar en el país. La literatura escrita en el interior venía caracterizada, a juicio de Antonio Skármeta, por el planteamiento evasivo del tema, dentro de una narrativa que abogaba por la eliminación de las tensiones sociales, incurriendo en aspectos de problemáticas individualizadas y en espacios alejados de los centros conflictivos del momento²⁵⁵. Por su parte, José Promis diferencia dos tipos de discurso dentro de la novelística chilena escrita y publicada en el interior de Chile, el acomodado y el contestatario. En el primer caso, los novelistas exploran los principios y valores propios del régimen totalitario imperante y contribuyen a su labor propagandística. En el segundo caso, en cambio,

²⁵² Paradójicamente, el periodo presidencial de Salvador Allende se caracteriza por el profundo silencio que acompañó a la narrativa nacional. Los importantes cambios que el país experimentó durante los tres años de gobierno socialista no se manifestaron en la literatura sino en las artes plásticas, fundamentalmente en el movimiento muralista, y en la canción popular, que desarrolló una acción política a través de la canción protesta. Fernando MORENO, “Notas sobre la novela chilena actual”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 386, agosto, 1982, pp. 381-391.

²⁵³ Tomás MOULIAN analiza el tema desde una perspectiva historiográfica en su ensayo, *Chile actual: anatomía de un mito*, Santiago, Editorial LOM, 1997.

²⁵⁴ Karl KOHUT y José Morales SANAVIA (eds.), *Literatura chilena hoy. La difícil transición*, Madrid, Iberoamericana, 2002.

²⁵⁵ Antonio SKÁRMETA, “Narrativa chilena después del golpe”, *Casa de las Américas*, n° 112, enero-febrero, 1979, pp. 83-94. Entre las novelas que forman parte de esta estética destacan: *Dulces chilenos*, de Guillermo Blanco, publicada en 1977, *El picadero*, de Adolfo Couve, publicada dos años antes, *La orquesta de cristal*, de Enrique Lihn, publicada en 1976, al igual que *El caudillo del Copiapó*, de Mario Bahamondes, y *La última canoa*, de Osvaldo Wegmann, entre otros.

la implantación de la censura gubernativa y la autocensura a la que se ven sometidos los propios escritores impide su aparición hasta la década de los años ochenta, que coincide con la llamada “dictadura constitucional” planteada por Moulian. Su discurso disidente es transmitido mediante metáforas y alegorías que exigen una participación activa del lector y que deposita su lucha contra la censura en la transformación del referente histórico, ya sea desde la plasmación invertida del discurso propagandístico o la anulación, interiorización o mitificación del citado referente²⁵⁶. En la segunda etapa del gobierno militar se concentró el lento y progresivo retorno de muchos de los escritores exiliados que compartían espacio con autores más jóvenes que habían crecido dentro de la dictadura, lo que provocó una serie de conflictos extra e intraliterarios entre ellos, puesto que los escritores que habían permanecido en Chile poseían una visión sociológica diferenciada del conflicto, que partía de la constatación de que su producción literaria había quedado en cierta manera huérfana puesto que no existía en el país una corriente estética lo suficientemente fuerte como para promover la creación de los más jóvenes, ya fuera desde la continuidad o la ruptura de la tradición inmediatamente anterior.

La literatura chilena escrita en el exilio se caracteriza por una fuerte referencialidad hacia los episodios del presente político nacional y por la constante significación del recuerdo. La voluntad de manifestar con premura la traumática experiencia de algunos de los escritores perseguidos por la dictadura les conduce a la creación prioritaria del género testimonial por encima de las elaboradas novelas de carácter ficcional, tal y como lo demuestra el caso de Hernán Valdés, miembro de la generación del cincuenta y creador desde el exilio barcelonés de un testimonio que

²⁵⁶ José PROMIS, “Balance de la novela en Chile: 1973-1990”, *Hispanamérica*, n° 55, Gaithersburg, año XIX, 1990, pp. 15-26.

desarrolla la denuncia de su estancia en un campo de concentración²⁵⁷. Desde el punto de vista ficcional, estas novelas escritas en el exilio se caracterizan por el predominio de personajes pertenecientes a la burguesía, que desarrollan el punto de vista propio de los autores de estas novelas. La clase proletaria carece de representación directa o bien ésta se presenta profundamente idealizada. Entre las novelas escritas en el exilio destacan los títulos siguientes: *Soñé que la noche ardía* (1975), de Antonio Skármeta, *El paso de los gansos* (1975), de Fernando Alegría, *Este lugar sagrado* (1977), de Poli Délano, *Chilex* (1978), de Ariel Dorfman, *Le sang dans la rue* (1978), de Guillermo Atías, y *Las malas juntas* (1978), de Leandro Urbina.

Entre los componentes de la generación del cincuenta, algunos de los narradores que continuaban escribiendo a la altura de la década de los años setenta habían sucumbido a la incorporación de la temática de la dictadura en sus obras, a pesar de su tendencia inicial a despreciar la referencialidad política y a abordar cuestiones sociales de alcance nacional que representen los convulsos aspectos ideológicos del momento. La huella del proceso militar, sus causas y consecuencias aparecen analizadas desde perspectivas más o menos alegóricas en novelas como *Casa de campo* (1978), *El jardín de al lado* (1981) o *La desesperanza* (1986), de Donoso, o abiertamente ligadas al discurso fascista del gobierno, tal es el caso de las novelas *Salvador Allende* (1973), *Tres terroristas* (1976) y *El gran taimado* (1984), de Enrique Lafourcade, además de toda la producción posterior a *Los convidados de piedra* en el caso de Jorge Edwards. René Jara subraya al respecto la fecha de 1978 como el punto de inflexión de la llamada literatura chilena del “ciclo del golpe”, fecha que coincide con la publicación de la novela de Donoso *Casa de campo*, la

²⁵⁷ Hernán VALDÉS, *Tejas verdes: diario de un campo de concentración en Chile*, Barcelona, Laia, 1978.

cual revela una nueva concepción más artística y elaborada de los sucesos posteriores a la caída del gobierno de Allende, motivada por la prudente distancia respecto a los acontecimientos reseñados²⁵⁸. Se produce además en estas novelas un intento por superar la mera denuncia opositora al régimen y sus métodos dictatoriales mediante el desempeño de una función analítica que desarrolle desde estructuras históricas, políticas y sociológicas las causas que motivaron la polarización radicalizada de fuerzas antagonistas y permita la reconstrucción de un discurso negado por la versión oficial mediante la creación mimética de objetos de arte²⁵⁹. Esta evolución parte del valor circunstancial propio del exilio, puesto que en su distanciamiento de la realidad observada, en este caso, recordada, opera una nueva perspectiva respecto a sus coordenadas socio-políticas que favorece la tarea reflexiva del escritor y predispone hacia la objetividad.

La narrativa de Jorge Edwards participa de esta voluntad analítica y objetiva por encontrar respuesta al devastador conflicto nacional, definiendo los planteamientos ideológicos de su primera novela posterior al golpe de estado como resultado de la catarsis experimentada tras la escritura de *Persona non grata*. Se incluye de este modo una profunda liberación que la falta de ataduras ideológicas y partidistas -producto de la frustración que el conocimiento del socialismo real le produjo- supuso para el autor a la hora de enfrentarse a la plasmación de una novela que pretendía plasmar con cierta lógica los acontecimientos de un periodo histórico determinado por un profundo dogmatismo.

La transición temática que determina la publicación de *Persona non grata*, unida a la gravedad de la situación política chilena en torno al año 1973, supone un distanciamiento suficientemente perceptible de los motivos utilizados en la

²⁵⁸ René JARA, *Los límites de la representación: la novela chilena del golpe*, Valencia, Fundación Instituto Shakespeare/Instituto de Cine y Radio-Televisión, 1985.

²⁵⁹ Eugenia BRITO, *Campos minados (Literatura post-golpe en Chile)*, Santiago, Cuarto Propio, 1990.

producción narrativa del autor, y, en mayor medida, en la perspectiva con la que esos mismos motivos son abordados. Frente al prácticamente exclusivo punto de vista social que aflora en la narrativa de los años sesenta, en el que apenas se incorporan comentarios fugaces en referencia a episodios políticos, en la producción posterior a *Persona non grata* se introduce el componente ideológico en un contexto nacional cuyo devenir ha jugado un importante papel en el desarrollo personal de los individuos y en la evolución del país como un colectivo. Con todo, la mayor parte de los protagonistas y personajes más relevantes continúa inmersa en el eterno círculo escéptico propio de la tipología de personajes edwardsianos, buscando una salida al conflicto interior que no les permite acomodarse en el destino que alguien más ha fijado para ellos²⁶⁰.

III. 2. 2. 2. El conflicto ideológico.

III. 2. 2. 2. 1. El marco histórico en *Los convidados de piedra*.

El orden como categoría generadora de la trama se presenta en esta novela, al igual que en los relatos anteriores, desde la perspectiva de su acatamiento o de su no aceptación, estableciendo una división entre los distintos personajes de acuerdo a estas dos nociones opositoras. Sin embargo, existe una peculiaridad en esta novela respecto al tratamiento del tema puesto que desde el seno de la unidad familiar se trasciende hacia la organización político-social del país, en una dicotomía entre lo privado y lo público, lo íntimo y lo social. Tal planteamiento exige un análisis de los

²⁶⁰ En cierto sentido esta visión del individuo supera el espacio estrictamente literario para asimilarse dentro de la problemática en la que se ve inmerso el continente a la altura de los años setenta. Véase Randolph POPE, "La apertura al futuro", *Revista Iberoamericana*, 90, 1975, pp. 15-28, p. 23: "La parálisis de la historia, la imposibilidad del héroe, la reducción de toda Latinoamérica, las sucesivas dictaduras, colonialismos y neocolonialismos, los reformismos vanos, las culturas indígenas vegetando oprimidas durante cinco siglos. Pero la visión pesimista, proviene, sobre todo, de una clase media consciente de todos estos factores, pero incapaz de alterarlos. La visión del hombre como atrapado y sin fuerzas para modificar su historia es la de gran parte de la burguesía, y esto explica su éxito".

diferentes estadios históricos, partiendo de la consideración de que la transición de cada uno de esos estadios lleva en su interior el germen de la polarización de fuerzas que habría de destruir el país en 1973. Dicho análisis exige asimismo un conocimiento de la materia histórica nacional por parte del lector puesto que las múltiples referencias al proceso evolutivo chileno no se limitan en la novela a un perfil general del mismo sino que incluyen numerosas anécdotas que forman parte del marco informativo de un atento lector nacional pero que dificultan la comprensión global de la trama para los lectores extranjeros²⁶¹.

La novela se retrotrae en su análisis ideológico a la etapa gubernamental del presidente Balmaceda, en la última década del siglo XIX, para establecer el paralelismo entre la política nacionalista de éste y la de Salvador Allende, así como entre la represión que mediante la guerra civil y el golpe militar restauró el llamado orden tradicional²⁶². La política económica de Balmaceda había propiciado la ruptura del monopolio británico de salitre, que ahuyentaba toda posible competencia nacional o extranjera y eliminaba la inversión, por medio de la nacionalización de los ferrocarriles salitreros. José Balmaceda (1886-1891) basó su presidencia en la mejora radical del país, desarrollando un programa liberal de inversiones que utilizaba los excedentes de la riqueza salitrera para la creación de obras públicas a gran escala, el desarrollo educativo nacional y la modernización del ejército. Esta actuación determinó de alguna manera su fin político porque para los demás partidos

²⁶¹ A juicio de Bernard Schulz no es suficiente con conocer los aspectos fundamentales de la victoria de Allende y el posterior derrocamiento del gobierno mediante un golpe de estado para comprender la complejidad de perspectivas y la ironía que encierra la novela. Véase Bernard SCHULZ CRUZ, op. cit, p. 55: "Si se quiere que el referente funcione para marcar el paso del tiempo es necesario un conocimiento más que mínimo para poder entrar en la complicidad del narrador que arroja hitos temporales de la historia para enmarcar la narración".

²⁶² En el epílogo parisino a *Persona non grata*, Edwards analiza la situación chilena después del golpe en comparación con lo que había sucedido en el país a finales del siglo pasado, resumiendo en estas líneas los condicionantes que provocaron la caída de dos regímenes democráticos: "Así se producía en Chile la normalización, el regreso al orden constitucional, con la aprobación de los poderes establecidos, de los gremios, de las dueñas de casa del barrio alto, de las que antes se llamaban fuerzas vivas del país"(p. 409).

se había convertido en una personalidad extremadamente fuerte y difícil de controlar a través del congreso. La inestabilidad de su gobierno, auspiciada por la oposición de los demás partidos, la Iglesia Católica y las constantes huelgas, se manifestó en la necesidad de reformar en trece ocasiones su gabinete. La negativa del congreso para aprobar los presupuestos de 1891 desestabilizó considerablemente el gobierno de Balmaceda mientras la oposición armaba a la marina y se disponía a tomar las costas de Valparaíso. El 21 y 28 de agosto de ese mismo año, el ejército opositor venció al legalista en las famosas batallas de Concón y La Placilla, instaurando un régimen gubernamental conocido como el Parlamentarismo²⁶³ que habría de culminar con el gobierno populista y demagógico de Arturo Alessandri (1920-1927), la dictadura profascista del general Ibáñez (1927-1931) y el regreso de Alessandri, exiliado en Italia, para ejercer su segundo mandato (1932-1938)²⁶⁴. La novela describe la restauración parlamentaria desde el punto de vista de la oligarquía, al día siguiente de la muerte de Balmaceda, haciendo mención a la tranquilidad y frivolidad que se respiraba tras el triunfo en la guerra civil. Obsérvense las inevitables comparaciones entre el regreso a la normalidad simbolizado en las joyas de las mujeres en el fragmento siguiente y los manjares expuestos en la mesa de Sebastián Agüero días después del golpe de estado, que contrastan con la frugalidad de la etapa política anterior:

“El 20 de septiembre, en el Club Hípico, entre la cuarta y la quinta carrera (el almirante Montt, con la banda tricolor terciada al pecho, acababa de hacer su aparición en la tribuna presidencial y agradecía los aplausos del público, saludaba a

²⁶³ El análisis del periodo Parlamentario resulta trascendente en esta novela porque en él se fomenta la caracterización de los personajes que asisten al banquete de Sebastián Agüero, los triunfadores. Sin embargo, para evitar su repetición el análisis ha sido desarrollado dentro del estudio de la base ideológica del protagonista de la novela *El inútil de la familia*, puesto que su incorporación a la materia temática es mucho más significativa en dicha novela.

²⁶⁴ Balmaceda, en un acto simbólico de respeto a la constitución se suicidó en la legación argentina de Santiago de Chile en donde se había refugiado el 19 de septiembre de 1981, al día siguiente de que finalizara su periodo presidencial.

diestra y siniestra con una sonrisa, por fin habíamos recobrado nuestras libertades, gobernaba la gente decente, las señoras, que se habían pasado los dos últimos años con el gesto agrio y la coquetería depuesta, habían sacado a relucir sus mejores joyas)” (pp. 178-179).

“Sebastián decidió innovar. Decidió convertir la comida de rigor y de ritual, la comida de mantel largo, que en 1972, en plena huelga de camioneros, había consistido en un par de míseros pollos con arroz, frugalidad que había alimentado, más que el estómago, las iras de los comensales” (p. 93).

Durante el segundo mandato presidencial de Alessandri se gestó la creación del Frente Popular, una organización política que agrupaba a los sectores de la izquierda, alentada internacionalmente como un método de lucha contra el fascismo²⁶⁵. Bajo la candidatura de Pedro Aguirre Cerda, la coalición logró la mayoría absoluta en las elecciones de 1938. Entre sus objetivos principales figuraba la inversión en la industria y la mejora de las condiciones de vida y laborales de los trabajadores. La participación activa y proteccionista del estado en la industria privada y pública favoreció la producción económica y contribuyó a afianzar los cimientos de la burguesía industrial, sustituta de la oligarquía de principios de siglo. Por motivos de salud, Aguirre Cerda fue sustituido en elecciones democráticas por Juan Antonio Ríos (1942-1946) hasta que González Videla subió al poder, ejerciendo el mando hasta 1952. El gobierno de González Videla pasó de algún modo a la historia debido a su incondicional apoyo inicial al Partido Comunista, que aportó tres senadores a su gobierno, y a la traición que supuso la ilegalización del partido en 1948 mediante la pomposa “Ley por la defensa permanente de la democracia” aprobada ese mismo año. El gobierno de Videla persiguió a los afiliados comunistas y creó el primer campo de concentración del país para la

²⁶⁵ El Frente Popular agrupaba a La Confederación de Trabajadores de Chile, los Partidos Socialista, Socialista Radical, Radical Demócrata y Comunista.

detención de aquéllos, en el puerto salitrero de Pisagua²⁶⁶. En la novela este episodio tiene lugar durante la estancia de Silverio en la cárcel y contribuye a la radicalización de su postura ideológica el conocimiento de los métodos represivos utilizados por Videla contra su viejo amigo Antolín y las torturas empleadas con el Pat'e Jaiva, uno de los asistentes a las reuniones de uno de los centros de ocio preferidos por los locales de La Punta.

Repitiendo una vez más los esquemas cíclicos de la esfera política chilena, el periodo del Frente Popular había consolidado los errores del Parlamentarismo dentro de un sistema electoral corrompido por la compra de votos que permitía a los partidos eliminar la preocupación por los programas electorales. Por esta razón, reaparecen en la escena política chilena dos de las personalidades que habían acudido en auxilio del cansancio partidista en la década de los años veinte. Carlos Ibáñez (1952-1958) y Jorge Alessandri (1958-1964), hijo del presidente Arturo Alessandri, representaban la voluntad del pueblo para ofrecer una segunda o tercera oportunidad a unos planes fracasados pero que se intuían en su momento como la única salvación posible. El declive económico del país aumenta progresivamente en este periodo debido a la falta de un proyecto real en el primer caso y a la implantación de un liberalismo económico que asfixiaba a los trabajadores. El descontento generalizado ante estas propuestas se manifestó en el escaso porcentaje de votos que el candidato de la derecha, Alessandri, consiguió en las elecciones de 1964, en las que un nuevo partido, el Demócrata Cristiano, subía al poder promoviendo la "revolución en libertad" apoyado en la persona de Eduardo Frei (1964-1970). El gobierno demócrata cristiano sembró las bases para la

²⁶⁶ Pablo Neruda participó activamente en la campaña electoral de Videla y llegó a ser senador durante su mandato. Según la leyenda, cuando el presidente ilegalizó el partido y persiguió a los comunistas, ordenó buscar y no encontrar a Neruda, facilitando así su salida al exilio y acrecentando, indirectamente, su carácter mítico.

radicalización política del gabinete de Salvador Allende, creando sociedades mixtas de propiedad estatal y privada, y promulgó una reforma agraria que expropiaba los fundos, es decir, las propiedades agrarias, de una determinada superficie para ser repartidos entre los campesinos a través de las cooperativas. En este periodo se gestó la honda división social que habría de agudizarse con la revolución socialista del gobierno de la Unidad Popular²⁶⁷. La campaña electoral de 1970 estuvo precedida por una participación nunca antes vista de la sociedad en la política nacional, en virtud del papel jugado por los medios de comunicación y el pánico que se apoderó de los electores ante la posibilidad de que el candidato contrario a sus intereses se hiciera con el poder. La coalición de izquierdas nombró por cuarta vez consecutiva a Salvador Allende, la Democracia Cristiana a Radomiro Tomic y la derecha a Alessandri. El escaso margen de los resultados daba una idea de la escisión que vivía la sociedad chilena y dificultó enormemente la tarea de formar gobierno²⁶⁸. La revolución socialista democrática se convirtió enseguida en un símbolo internacional del acceso al poder de la ideología marxista a través de las urnas, lo que al mismo tiempo producía en otros países una fuerte intranquilidad ante el temor de contagio a otras áreas limítrofes. Sin embargo la realidad fue otra muy distinta debido a la radicalización externa e interna de unas posturas que impidieron gobernar al ejecutivo. Las demandas de la clase trabajadora propiciaron la toma de medidas erróneas a corto plazo, porque excedían los límites que el gobierno se había marcado.

²⁶⁷ Berlamino ELGUETA y Alejandro CHELÉN, "Breve historia del medio siglo en Chile", en Pablo GONZÁLES CASANOVAS, *América Latina: Historia de medio siglo, I, América del sur*, México, Siglo Veintiuno Editores, UNAM, 1977, pp. 226-285, p. 243: "Confluyeron en esta agudización de la lucha de clases las reivindicaciones de los obreros industriales, que precipitaron huelgas con ocupación de fábricas; el desplazamiento de una corriente constante de campesinos hacia las grandes ciudades, atraídos por el progreso de industrialización o simplemente en busca de trabajo; las tomas de terrenos por los trabajadores "sin casa" para levantar sus viviendas arrolladas. Estuvo presente también en este proceso de agitación social el estudiantado que, conjuntamente con sus propias luchas enmarcadas en el movimiento de reforma universitaria, intervenía activamente en las luchas de los trabajadores".

²⁶⁸ Allende consiguió el 36,6% de los votos, Tomic el 34,9% y Alessandri el 27%.

Así, por ejemplo, se incrementaron los salarios en un 55%, aumentando desproporcionadamente el consumo interno, lo cual inclinó la balanza de pagos nacional ante la incontrolable entrada de productos importados; se multiplicó hasta el infinito el número de pequeñas empresas que pasaban a ser controladas por la propiedad social, así como las redes de distribución de los productos manufacturados; las obras públicas aumentaron su costo de 19 millones a 33.000 millones de escudos; en el último año de gobierno la inflación alcanzó el 300% mientras la moneda nacional se desplomaba en los mercados de divisas.

El fracaso del gobierno de la Unidad Popular se debió a múltiples factores, entre los que destacan el acelerado proceso reformista o el bloqueo al que fue sometido por parte de los intereses estadounidenses. Sin embargo, las razones primordiales se localizan en la progresiva desestabilización del gobierno promovida tanto por la oposición como por los aliados de la coalición. Tanto la derecha como los sectores más radicales del gobierno, el partido Socialista dirigido por Carlos Altamirano y el MAPU, con el apoyo exterior del MIR²⁶⁹, asentaron las bases de un desorden social que obligase a sus detractores a dar un golpe de estado, que abriría para estos últimos la posibilidad de recuperar el poder a través de la fuerza e instaurar una revolución de inspiración cubana. Finalmente la desestabilización del gobierno culminó el 11 de septiembre de 1973 con el asalto a La Moneda, el suicidio del presidente y la instauración de una dictadura militar que habría de permanecer en el poder a lo largo de dieciséis años. La noción cíclica de la historia nacional y las equivalencias entre los diferentes periodos históricos son compartidos por los historiadores, estableciendo así una percepción del devenir histórico chileno en función de una serie de avances y retrocesos con respecto a la nacionalización de las

²⁶⁹ El MAPU era un grupo de izquierda escindido de la Democracia Cristiana, mientras que bajo el MIR se concebía el proyecto de un partido revolucionario, tal y como lo ejemplifican las siglas del Movimiento de Izquierda Revolucionaria.

compañías privadas y la inversión en obras públicas, lo cual subraya la negativa nacional para aprender de los errores del pasado:

“Es grande la tentación de comparar la amarga lucha de 1973 con episodios similares del propio pasado de Chile: la contienda entre Manuel Montt y la Fusión Liberal conservadora; la movilización de los partidos contra Balmaceda; incluso, quizá, la resistencia a las reformas de Arturo Alessandri. En estos tres casos, el resultado fue algún tipo de trastorno mayor: la guerra civil o la intervención militar. El enfrentamiento entre la UP y la oposición PDC-Nacional habría llegado a una escala mucho mayor que cualquiera de sus precedentes. La diferencia esencial radicaba en que ocurría en la época de la política moderna y de masas, en la época – sin ir más lejos– de los medios de comunicación masivos, (...) Las familias estaban divididas, antiguas amistades habían llegado a un punto de ruptura; todo el mundo perdía la cabeza”²⁷⁰.

Por su parte, José Promis considera que las conexiones establecidas entre la guerra civil de 1891 y el golpe de estado de 1973 representan la particular concepción de la historia por parte de los escritores de la generación del cincuenta, porque “la realidad histórica era interpretada como un mundo reversible donde el principio de continuidad y, por ende, de progreso social dejaba paso más bien a un principio de equivalencia que establecía la perpetua repetición de las mismas estructuras históricas”²⁷¹.

III. 2. 2. 2. El germen revolucionario.

La novela que mejor ejemplifica la dicotomía existente entre la preservación del orden en su propia esencia y la tendencia innata a rebelarse contra él es sin lugar a dudas la obra más compleja temática y técnicamente hablando del autor: *Los*

²⁷⁰ Simon COLLIER y William F. SATER, *Historia de Chile (1808-1994)*, Cambridge, 1996, pp. 303-304.

²⁷¹ José PROMIS, “Balance de la novela en Chile: 1973-1990”, ed. cit., p. 16.

convidados de piedra. A pesar de que en cierto sentido el tema que subyace es el paso del tiempo y la nostalgia de la juventud como edad dorada²⁷², la novela analiza los diversos y contradictorios caminos que a cada uno de los miembros de aquel grupo inicial le ha deparado la vida.

La novela utiliza como base principal la fiesta de cumpleaños de un hombre que reúne en su casa a un grupo de amigos, todos ellos pertenecientes a la alta burguesía santiaguina, un mes después del golpe de estado de 1973. En pleno toque de queda y excitados por la perspectiva de haber recuperado sus antiguos privilegios, así como los suministros y las exquisiteces suprimidas durante los problemas de abastecimiento en los tiempos del gobierno de Allende²⁷³, se desencadena una conversación motivada por los recuerdos comunes que se extenderá desde el mediodía al amanecer del día siguiente, en la que los protagonistas serán precisamente todas aquellas personas que por un motivo u otro no están presentes en la celebración²⁷⁴. Desde la perspectiva del éxito y en un contexto histórico más

²⁷² El tema de la “edad de oro” es un motivo recurrente en la narrativa temprana del escritor chileno, habiendo sido introducido en los cuentos de las colecciones *Gente de la ciudad* y *Las máscaras*. Su planteamiento parte de la base comparativa entre un presente determinado por los parámetros del hastío y la desidia, sobre el que se contraponen la nostalgia, generalmente distorsionada por la acción selectiva de la memoria, de un tiempo pasado, más o menos lejano, ligado a la infancia y adolescencia como espacios míticos de la felicidad.

²⁷³ Los últimos dos años del gobierno de Salvador Allende tuvieron como común denominador la escasez de artículos de importación e incluso de aquellos de primera necesidad. A este hecho contribuyó enormemente el desequilibrio entre las importaciones y las exportaciones. El aumento del consumo interno como consecuencia de las subidas salariales provocó un considerable despegue infraccionario que batió su récord en 1973 cuando alcanzó el 300%. Véase COLLIER y SATER, op. cit., p. 297. Para subrayar el regreso a la tradicional abundancia de la clase social a la que los comensales pertenecen, Sebastián prepara un opíparo banquete en el que no faltan las exquisiteces ausentes en los dos años anteriores y que conforman un pantagruélico ágape según avanza la madrugada.

²⁷⁴ La novela toma su título de la obra de teatro *El burlador de Sevilla o El convidado de Piedra* de Tirso de Molina. La elección del título resulta apropiada a la tonalidad lúgubre de esta novela debido a la inesperada evocación e invocación de aquellos ausentes, ahora difuntos, exiliados, derrotados o enfermos, que acuden a la inconsciente llamada de los comensales, no para saldar cuentas de honor herido, sino para desarrollar los diferentes aspectos temáticos planteados: la nostalgia de los veraneos juveniles cuando la vida no ofrecía preocupación alguna, el lamento por los que se han quedado en el camino, unido al malestar que produce la mala conciencia de los que no contemplan el presente como un triunfo, y la superioridad de quienes, en contra, conciben la derrota de aquéllos como una justificación de sus propios designios de clase. La revisión de mito de Tirso de Molina en esta novela prácticamente homónima actualiza la localización de la escena en un banquete, con una invitación a una cena que transforma los diabólicos platos servidos en el drama español en una exagerada

favorable a sus intereses, el relato de la vida de los ausentes se muestra sesgado y enjuiciado por la voz de unos interlocutores que con el paso de los años han sabido mantenerse en el justo medio, ante la turbulencia de los acontecimientos socio-políticos, pero también personales. Tuvieron la capacidad de resguardar un orden de cara al exterior aunque por dentro todo se hubiese declarado en quiebra moral. Frente a su entereza ante los avatares del destino, los ausentes cometieron el error de caer, desde su punto de vista, en el caos y el desorden. Sus hechos se juzgan, en general, con sorna y cinismo, y sus desgracias se califican como inevitables dado su estilo de vida. Únicamente el narrador principal, en primera persona, ante la soledad y confidencialidad de sus escritos se atreve a admitir que ellos también habían podido ser víctimas de un destino similar, y que si lograron salvarse fue precisamente gracias a su capacidad para mantenerse a flote, siempre en un terreno neutral:

“llegué a decirme (...) que ellos, los ausentes, los de nuestro grupo que terminaron mal, eran probablemente, aun cuando se hubieran equivocado de medio a medio, los más íntegros, los de fibra más sólida (...) o quizás eran los más desesperados y los más lúcidos. En medio de la euforia de esos años, una euforia que no dejaba de tener aspectos suicidas, instintos subterráneos, escasamente conscientes,

exaltación de las delicias culinarias agotadas en los años previos a la dictadura. Sin embargo, en este caso no se produce en ningún momento el contacto y consiguiente enfrentamiento entre el traidor y el difunto vengador. Los convidados de piedra actúan como recuerdos y presencias rescatadas del pasado, que nunca atemorizan ni amenazan la existencia de aquellos reunidos en el banquete. El honor transgredido elimina el componente sexual para transformarse en una deshonra a la clase social a la que pertenecen.

Edwards ha admitido, sin embargo la deuda que el título de la novela tiene con un poema popular chileno del mismo nombre, en el que se canta la vida de un joven que acude a la iglesia para ver a las damas, rechazando el componente religioso del ritual; cuando entra en la iglesia le da una patada a una calavera que encuentra en el suelo y ésta para castigarlo lo invita a cenar. Al final, la calavera se apiada de la inocencia del joven y lo perdona. De modo similar actúa el presuntuoso grupo de comensales en la novela; al respecto véase la intervención de Jorge EDWARDS en José Miguel OVIEDO, “La experiencia de los novelistas”, *Revista Iberoamericana*, n° 116-117, pp. 314-316, Pittsburgh, 1981, p. 315: “jóvenes petulantes y presumidos están bebiendo champán para celebrar el golpe de estado que ha derribado del poder a Salvador Allende. O sea, están bebiendo para celebrar una muerte. Y a través de la conversación de estos jóvenes surgen precisamente las voces de los convidados de piedra, voces que hacen un llamado a la conciencia, con la historia de los marginados, de los suicidas, de los exiliados, de los torturados”.

de autodestrucción, habían desdeñado ese mínimo de cálculo que nosotros aplicábamos siempre, sobre todo en los momentos más vertiginosos, de mayor peligro, y que a la larga nos permitió sobrevivir” (p. 97).

El núcleo, reunido para la celebración en la casa de Sebastián Agüero, era un grupo compacto en los inicios de la adolescencia. En ese tiempo se sitúa el origen de los acontecimientos que proporcionaron la separación más o menos definitiva de ciertos miembros de la generación. Los antepasados de origen vasco y castellano, así como los apellidos ilustres, dan protección a estos adolescentes, leales continuadores de las posesiones de terratenientes y oligarcas santiaguinos, que conciben La Punta como un lugar para la expansión. Los matrimonios fracasados, las uniones con “siúticos”, extraña raza de hombres arribistas, adinerados pero carentes de todo prestigio social, el endeudamiento progresivo o la incapacidad para administrar los feudos, en las generaciones precedentes, se convierte, por el determinismo biológico que domina la novela, en la semilla del fracaso que ha de germinar en el destino frustrado de sus descendientes, los ausentes. Las distintas circunstancias que se confabulan para destrozar el devenir de estos jóvenes pueden agruparse en diferentes categorías, desde la enfermedad mental, hasta el carácter prematuramente suicida de algunos de los personajes más jóvenes. Los miembros del grupo hacen su aparición en la escena histórica a la altura de los años cuarenta, cuando después del Parlamentarismo, la rotación ministerial y el dominio del imperialismo británico, empieza a reconocerse el progresivo deterioro del país. El inconformismo que cabría esperarse de esta generación tropieza de lleno con la tradicional corrupción y la inacción, que habrían de prepararlos para asumir en el futuro los vaivenes de la vida de modo que favoreciesen sus intereses:

“Los años de parlamentarismo chileno, los años en que habían crecido nuestros padres y cuyos valores, por consiguiente, transmitidos en el seno de las

familias, mamados con la leche materna, habían determinado nuestra formación. Había que concluir que éramos hijos del fuero parlamentario, del cohecho, de los privilegios caciquiles, y nuestra rebeldía se manifestaba en un espíritu de destrucción y autodestrucción, una exasperación anárquica, sin posibilidades de acción social efectiva, puesto que se basaba, en el fondo, en un desdén clasista” (p. 175).

Este desprecio clasista será con el paso del tiempo una de las causas de la polarización de fuerzas que dividió al país en dos extremos irreconciliables y destructores y que comienza a proyectarse con la aparición del partido comunista y las organizaciones sindicales.

Frente a su inseguridad, frente a un miedo y a un alivio sólo admitidos en la incomunicación de los escritos íntimos que dan forma al texto, las generaciones inmediatamente anterior y posterior al grupo de los presentes, de los triunfadores sólo en apariencia, se revela ideológicamente fuerte, consciente de su superioridad racial, social y económica. De ahí que los miembros menos fanatizados por las ideas mesiánicas promovidas por el golpe de estado, como Sebastián Agüero, el Gordo Piedrabuena, omnipresente y al mismo tiempo distante de todos los acontecimientos, debido a su origen arribista y a las tendencias progresistas de su padre, o el propio narrador principal, encargado de reescribir la crónica de un tiempo histórico personal, conscientes de que bien podrían haber sido ellos los receptores de la mala fortuna de los ausentes, llegan a sentirse como el eslabón perdido de una evolución natural destinada a mantener la tradición familiar a toda costa.

En este clima de tradicionales triunfadores sin escrúpulos se observa y analiza la conducta de aquellos personajes que partiendo de la misma base no fueron capaces de asimilar el papel que la sociedad había reservado para ellos. Son cuatro los personajes descarriados de la novela, si excluimos la prematura muerte de aquellos jóvenes con tendencia a la locura como Pancho Willians y algunos otros

que sucumbieron ante accidentes naturales²⁷⁵. Sin embargo estos cuatro personajes tienen una significación y repercusión dispar. Silverio Molina, y en menor medida Guillermo Willians, son las principales víctimas de las circunstancias y, aunque con una integridad de diferente calibre, ambos confluyen hacia el compromiso con el socialismo de Allende. Frente a ellos, las historias de Tito y el Pachurro del Medio insisten en una degeneración sexual que anula su voluntad y mantiene al primero en un estado de idiotez crónica fruto de los años de compulsivas masturbaciones, y al segundo, vegetando en un puesto de funcionario público y cuyo único placer consiste en observar las relaciones sexuales de su esposa con otros hombres. Ambos ofrecen el contrapunto jocoso y patético a las experiencias de Silverio y Guillermo, mucho más completas y complejas, mucho más traumáticas también.

La historia de Silverio surge cuando sufre las iras de su despótico padre al ser acusado de una agresión a uno de los patriarcas de La Punta, don Marcos Echazarreta, episodio que nunca llega a aclararse a lo largo del tiempo. Quince años después de ese brutal castigo, cuando el grupo inicia su adolescencia, Silverio se ve envuelto en una reyerta en la playa con unos mongovinos²⁷⁶ que, presuntamente habían insultado el honor de su madre. Tal incidente, paradójicamente debe enmarcarse en el contexto de la rivalidad que surge entre puntinos y mongovinos a raíz de una travesura cometida por el grupo que ahora enjuicia con intransigencia los

²⁷⁵ Tanto el Pachurro Menor como Pancho Willians son fruto de la poderosa transgresión genética heredada de sus antepasados más o menos directos. El Pachurro Menor proviene de una familia acaudalada y ultraconservadora ligada a tendencias religiosas de raigambre tradicional. Sin embargo, desde niño manifiesta un talante excéntrico definido por una serie de acciones radicales y autodestructivas: "retorcerse mechones de pelo y arrancárselos de cuajo". Por sus venas circulaba, a juzgar por los comentarios de algunos parroquianos, la demencia de su abuelo materno que habría de llevarlo a su prematura muerte cuando es succionado por las fuertes olas de un peligroso acantilado. Pancho Willians proviene a su vez de una familia menos acomodada pero de cierto nombre en la ciudad costera. Las locuras arribistas de su padre, un británico oportunista, le conducirían como al Pachurro a un desenlace trágico cuando apenas había salido de su adolescencia, destrozándose en una peligrosa curva a toda velocidad en un coche deportivo que había adquirido gracias a la venta de una serie de objetos de valor robados en la casa de Marcos Echazarreta, cuando éste se encontraba hospitalizado.

²⁷⁶ Habitantes del pueblo de Mongoví caracterizados por los odios fraticidas hacia los foráneos veraneantes del balneario de La Punta.

recuerdos, cuando después de haber destruido la estatua en memoria de don Teobaldo, hacen correr el rumor de que los culpables deben buscarse en el pueblo de Mongoví. A partir de ahí se inicia en el personaje un descenso vertiginoso en la escala social a través de varias prisiones inmundas, donde entra en contacto con las nuevas tendencias progresistas político-ideológicas del momento, fruto de lecturas y de la mediación de algunos presos que le van instruyendo en la materia, hasta iniciar así su posterior afiliación al partido comunista. Su relación con el partido sufre una profunda transformación a lo largo de los años pero su compromiso con la causa no cesa incluso en los momentos de mayor dificultad. La culminación de su descenso aparece asociada a su etapa “silvestre”, cuando emulando a Robinson Crusoe malvive en la playa de los Queltehues, en donde alcoholizado, consciente de la incapacidad para conseguir una vida digna para su familia, toca fondo²⁷⁷:

“Entró el mayor de los niños, a pata pelada, con la cara sucia y llena de mocos, y Silverio lo miró fijo, sin decir una palabra, como si toda clase de conjeturas y angustias, presentimientos negros, agobiadores, acusadores, ¿quien había condenado a sus hijos al fracaso, a la mugre?, desfilaban rápidamente por su cerebro. Vio al niño convertido en un bobalicon grande, indeciso entre una izquierda petrificada, burocratizada, y una burguesía desdeñosa, implacable, que le haría pagar muy caros los delitos de clase cometidos por su progenitor” (p. 288).

El desarrollo lineal de la evolución vital de Silverio dictada por su opulenta familia ligada a la propiedad de la tierra y sus conocimientos de agronomía se trunca debido al fuerte carácter impulsivo y violento que había demostrado desde muy

²⁷⁷ Nótese el significado profundo depositado en los nombres de los personajes de esta novela, como detalle categorizador de una actitud vital respecto al presente. El nombre de Silverio prefigura su temperamento indomable y las ansias de libertad que lo definen desde su juventud y adolescencia, en las continuas huidas a través de los campos agrestes para escapar de la mano castigadora del padre. Por su parte, el anfitrión, Sebastián Agüero condiciona mediante el uso de su apellido la noción de anticipación de nuevos tiempos políticos, puesto que sobre él recae la mayor parte de las reacciones de su clase social respecto al gobierno de Salvador Allende y de la dictadura. Finalmente, el apellido del Gordo Piedrabuena expresa la confianza que el grupo y el narrador principal tienen depositado en él, como cronista y relator de historias pasadas.

joven. Cuando las consecuencias de sus actos lo reducen a diferentes penitenciarías, el poder adquisitivo de la familia, una vez muerto el patriarca, se va diluyendo entre abogados y cárceles más apropiadas a su condición de terrateniente. Para el momento en el que sale de prisión y comienza su andadura militante, la familia pasa a situarse en un segundo plano que no intenta imponer un diferente estilo de vida a su descarriado vástago, consciente de la imposibilidad de la empresa. Finalmente se recupera para acentuar la integridad de la que siempre había hecho gala, como miembro del gobierno allendista. Sin embargo esta experiencia tampoco resuelve su desencanto. La Unidad Popular ha llegado al poder por méritos democráticos, pero Silverio juzga que los integrantes del nuevo orden han confundido los términos expuestos; el caos, el dogmatismo y la desidia se apoderan de los mismos que habían puesto sus esperanzas en un gobierno del que ahora esperan resultados sin ofrecer nada a cambio²⁷⁸. La férrea estructura del orden burgués parece dar paso a la indisciplina. Silverio no puede por menos que desilusionarse ante la demagogia de los jóvenes izquierdistas y la pereza con la que toda decisión se lleva a cabo, cuando la palabra revolucionaria le ha ganado el puesto a la acción. Como impulsor de la Reforma Agraria, uno de los temas más conflictivos que planteó el nuevo gobierno, y después de haber sido uno de los primeros en depositar la propiedad de sus tierras en manos del estado, Silverio tendrá que enfrentarse a la intransigencia de aquellas personas que, desconociendo las interioridades del asunto, no acatan ningún tipo de

²⁷⁸ Las dos grandes reformas que el gobierno de la Unidad Popular intentó impulsar sobre la minería y la agricultura no dieron los frutos esperados debido a la incertidumbre que generó una serie de acciones políticas que trajeron como resultado un conflicto de intereses entre los propietarios, los trabajadores, los sindicatos y las diferentes propuestas gubernamentales. En el campo, la compleja reforma agraria sustituyó la propiedad privada por la del estado, dejando en manos de burócratas la producción agraria y ganadera. El alejamiento de los nuevos dueños, las batallas entre los exinquilinos (antiguos arrendadores de las tierras) y los afuerinos (campesinos asalariados sin control alguno sobre la tierra y la producción), unida a la pérdida de superficie cultivable debido a la nueva ordenación territorial, contribuyó a sembrar un clima de apatía entre los trabajadores del campo que se manifestó en el abandono y la desidia de las plantaciones estatales para dedicarse a las cosechas destinadas a su autoconsumo o a la distribución en el mercado negro. COLLIER y SATER, op. cit., pp. 291-292.

norma de supuesta afiliación socialdemócrata o neocapitalista. Su seriedad y lealtad respecto a la política adquiere un marcado carácter serio y conservador, que se manifiesta en él mediante el retorno a un atuendo formal que contrasta con la despreocupación de los jóvenes:

“se puso cuello y corbata desde el mismo día en que le anunciaron que le habían dado ese puesto, a diferencia de tanta gente que se descamisaba precisamente en esos días, de tantos jóvenes descamisados y melenudos que habían comenzado a pulular a la sombra de las administraciones” (pp. 364-365).

El respeto disciplinado a la acción del nuevo gobierno, unido al progresivo desencanto ante las continuas dificultades tanto internas como externas que se van planteando, conducen a Silverio hacia una extraña vuelta hacia un cierto tipo de orden tradicional. Ya no es posible su ingreso en una unidad familiar desintegrada tras la muerte de sus padres, unidad que ha sido trasladada ahora al núcleo familiar de su hermana, mujer que mediante el matrimonio ha podido salvaguardar el lugar que por nacimiento le correspondía. Pero en cierto sentido, en los últimos años de su vida, acentúa el parecido físico con su padre y redescubre una parte de la moralidad propia de su madre. Silverio percibe ese reingreso en el redil y lo acepta libre de todo trauma, lo que confirma de alguna manera la particular supervivencia del orden en el que había sido educado y la imposibilidad de toda acción de rebeldía destinada a destruirlo:

“En Silverio surgió un conservadurismo extraño, inesperado, propio de una persona que durante períodos de dominación tradicional había tenido el prurito de llevar la contra, de comprender las razones de los minoritarios, de los humillados y los ofendidos, de las masas oprimidas, y que cuando la tortilla se daba vuelta recordaba, con obcecación extravagante, con ofuscación tenaz y a contracorriente, ciertos hábitos de sus mayores” (p. 365).

El orden asignado a Silverio no se corresponde con el orden burgués de empresarios y comerciantes, que a principios de siglo abogaban por el parlamentarismo político, ni con el orden más tradicional, representado por los terratenientes santiaguinos, absentistas, sino que se trata de un orden de ascendencia semifeudal, basado en la fuerza y el rechazo de los adelantos tecnológicos. Se trata de latifundistas ligados a la tierra, grandes propietarios que no abandonaron el fundo, la propiedad, y que, a diferencia de sus coetáneos, no sintió la fascinación que la urbe desataba en ellos ni la necesidad de pasar largas temporadas en Europa, grupo que en la novela aparece representado por la personalidad decadente y epicúrea de Marcos Echazarreta. El deleite artístico y cosmopolita es sustituido en esta familia por la fortaleza física y la respuesta automática de tono agresivo ante acciones que ellos consideran punibles. Definen el poder absoluto dentro de un marco de raigambre feudal en el que se da cobijo a inquilinos y campesinos, exigiendo total sumisión a cambio de protección²⁷⁹. La familia de Silverio se remonta a los tiempos de la fundación de La Punta y representa el estatismo contrario a todo progreso y la indignación ante la transformación de un lugar que ya no les pertenece en exclusividad:

“la humillación del pavimento, y el paisaje a la afrenta de los hilos telegráficos y telefónicos, de manera que el reducto había quedado expuesto a las embestidas del mundo exterior, sin perdonar ganaderos alemanes, hilanderos sirio palestinos o empleados públicos en viaje de fin de semana” (pp. 139-140)

El progreso introducido por Don Teobaldo²⁸⁰ en La Punta, que representa las ansias modernizadoras de la burguesía santiaguina, encuentra el rechazo de una

²⁷⁹ El padre de Silverio, al igual que el padre de aquél, vigilaba con prismáticos a los empleados mientras realizaban las labores del campo y no tenía inconveniente en golpear con los puños a aquellos que osaran utilizar palabras inapropiadas en presencia de una mujer.

²⁸⁰ Don Teobaldo representa la esencia misma del Parlamentarismo puesto que en los inicios de su vida adulta había sido ministro de economía del gobierno de Ramón Barros Luco (1910-1915). El

filosofía de vida abiertamente contraria, deseosa de preservar el estado de primitivismo utópico de los tiempos de la fundación, cuando todo era desproporcionado. Silverio proviene de un sector familiar dominado, generación tras generación, por el paterfamilias, hombres desmesurados que sitúan en la fuerza física la demostración y ostentación de su poder:

“Su padre había sido capaz a los setenta y tantos años de beber ocho días seguidos, escuchando los chascarros del tío Santiago, que sentaba en su regazo a una muchachita de quince años, sobrina de una puta, y le enseñaba a cantar los versos de un cuplé muy bonito que había oído alguna vez en Madrid, el rasgueo de las guitarras, viendo los pases de prestidigitación del Camarón Alzate, que según las crónicas había perdido la playa de los Queltehues jugando al cacho con Silverio el Abuelo, sin chistar, y su tatarabuelo, el Corregidor don Silverio Molina y Azcárate, había, según rezaba la leyenda, domado potros a los ochenta y uno, además de engendrar hasta los ochenta y cuatro, hijos en las hijas de los inquilinos, hijos que las crónicas le habían atribuido hasta después de muerto”(pp. 138-139).

Partiendo de este legendario cuadro familiar puede entenderse por qué todas las reacciones de Silverio son pasionales y motivadas por circunstancias violentas. Frente a la cobardía que define al grupo que celebra el aniversario en la acción principal, en su etapa adolescente, a su carácter acomodaticio, Silverio utiliza la fuerza para defender el honor familiar. Pero, además, frente a ellos, niños consentidos, irreverentes sólo en apariencia, al saberse protegidos por el prestigio del apellido familiar, Silverio es castigado de modo brutal y cruel por su propio padre, un hombre intransigente que siempre encuentra una razón para justificar los golpes y

hecho de ser atacado por los hijos de los terratenientes expresa un motivo simbólico porque don Teobaldo como ministro de Hacienda había concentrado sus esfuerzos en eliminar el despilfarro de una oligarquía que controlaba el Congreso y encauzar los gastos hacia la creación de obras públicas que mejorasen las condiciones de vida de los habitantes de La Punta. En la novela aparece caricaturizado como un ser egoísta y avaro por parte de los miembros más respetados de la región, lo que incita indirectamente a la destrucción de su estatua por parte de los hijos de aquellos que se oponían a sus métodos.

que hipócritamente trata de reformar el temperamento de su hijo a sabiendas de que éste representa la caracterización de la estirpe paterna:

“¡Siempre son justos!, había exclamado Silverio el Viejo, furibundo, y si no, ¿quien le mandaba andar tomado litreado con Antolín, con ese roto desgraciado del Pat'e Jaiva? ¡Dime tú! Porque si no es verdad que andaba espiando a don Marcos Echazarreta, quiere decir que estaba emborrachándose en la fonda. ¡Una de dos! ¡Bien merecido se tiene los azotes, entonces!” (p. 116).

A lo largo de la novela Silverio retorna inconscientemente, en varias ocasiones, al orden establecido por su propia familia. Durante los primeros años de afiliación comunista, después de haber abandonado la cárcel, Silverio, casado con la Lucha, recupera el carácter salvaje de los tiempos de la fundación, conectándose así con la esencia de la tradición paterna, mientras malvive en la playa en una casa construida con sus propias manos, alimentándose con lo que el mar le ofrece. Al igual que su estirpe, procrea descontroladamente, de tal manera que la Lucha aparece siempre embarazada en escena; bebe de manera adictiva y consigue alcoholizar a la célula del partido en las reuniones celebradas en su casa, lo que supondrá una serie añadida de problemas y el descrédito de sus propuestas:

“La tradición familiar, propia de dinastías feudales y latifundistas, desdén por los afeites y las pompas civiles y urbanas, odio a las componendas de la política de capillas, a las ambigüedades del intercambio diplomático, amor a la existencia al aire libre, en contacto directo con la naturaleza, reforzó paradójicamente en Silverio la toma de posición política, que también implicaba el rechazo de las formas de convivencia social dominantes” (p. 249).

Este regreso a los orígenes, a la satisfacción de las necesidades y deseos primarios, culmina con un episodio grotesco en el que Silverio agrede sexualmente a una adolescente, acontecimiento que coincide con el cenit de un desencanto producido por la rutina de un compromiso político frustrado una y otra vez en las

urnas²⁸¹. Tras este suceso caricaturesco, el personaje recupera progresivamente las ilusiones iniciales mediante el trabajo disciplinado y la adquisición de una lucidez poco común, puesto que “Si se salvó, cosa que al comienzo parecía muy difícil, casi, por así decirlo, imposible, fue por la humildad y sinceridad con que reconoció su falta” (p. 332).

Esta sinceridad, unida a la madurez vital y al triunfo de la Unidad Popular tras muchos años de espera, conduce a Silverio hacia una identificación con los valores maternos, caracterizados por la sensibilidad y las buenas maneras, destinadas a equilibrar la rudeza de los modales paternas. En los momentos finales de su vida, abandonado por su esposa y con un número de hijos nunca especificado en la novela, experimenta un acercamiento a su hermana, una mujer que hereda las cualidades de su madre y que pese a la oposición de un marido ultraconservador, no deja de hacerse cargo de él o sus hijos en todo momento, en virtud de la fuerza con la que los lazos familiares atan. Esta relación humaniza al personaje y lo individualiza frente al dogmatismo maniqueo que domina a cada uno de los márgenes políticos del panorama ideológico nacional, y que, al mismo tiempo, sublima la coherencia de sus actitudes, permitiendo la entrada a las críticas, a las dudas y contradicciones propias del ser humano. En pleno gobierno de Allende y al frente de la oficina de la Reforma Agraria, Silverio admite el poso de los valores heredados, con resignación y cierta lógica:

“Él, en medio de la euforia de la juventud, descubría el sentido de lecciones escuchadas en su remota adolescencia, consejos que a Misiá Eduvigis le gustaba repetir en determinadas circunstancias, a propósito, por ejemplo, del grado de confianza que debe otorgarse a un desconocido, o del recelo que deben inspirar los

²⁸¹ Salvador Allende fue candidato a la presidencia nacional en varias ocasiones antes de proclamarse vencedor en las elecciones de 1970. Allende presentó su candidatura en las generales del 1952, 1958 y 1964.

siúuticos, o de las virtudes de levantarse temprano, de quedar siempre con un poco de hambre al final de las comidas, etcétera: frases de Silverio el Viejo que él pensaba que le habían entrado por un oído para salir por el otro y que sin embargo, frente a una situación extrema brotaban del recoveco de la memoria dónde habían permanecido agazapadas durante más de cuarenta años” (p. 367).

Además del orden estrictamente familiar, Silverio es, de modo indirecto, víctima del orden que la intransigencia del grupo narrador le ha impuesto. A pesar de la diferencia de edad que separa a Silverio de los contertulios y la dispar educación recibida, los miembros más radicales del grupo lo consideran un traidor a su clase social por dos razones poderosas pero valoradas en distinta medida: su talante violento y su militancia comunista. Si bien la primera de ellas podría sobrellevarse, la mayoría de los comensales identifica la ideología marxista con una blasfemia y un peligro cuyo destino último consiste en arrebatarles el poder político y económico. Su conducta se juzga sesgada por la polarización de las fuerzas ideológicas que dividió el país durante décadas hasta desembocar en los acontecimientos del 11 de septiembre de 1973. Lo paradójico de la situación radica en el hecho de que si consideramos el determinismo que rige la conducta de los personajes y la acción de fuerzas externas que definen los pasos que éstos experimentan como un factor primordial, entonces, podemos afirmar que el destino de Silverio se inicia con un acto cometido por el grupo, pero, de alguna manera, también se clausura. Después del atentado contra la estatua de don Teobaldo, acto vandálico llevado a cabo por el grupo durante la celebración de una fiesta benéfica, y su posterior acusación a los mongovinos, en medio de un clima de rivalidad territorial, Silverio se enfrenta a los foráneos en la playa, lo que le conducirá a prisión y al contacto con las teorías socialistas y comunistas. Como no podría ser de otro modo, dado el clima de desencanto que domina en la novela, en Silverio anida una frustración vital y política,

combatida con la responsabilidad y la fe en el compromiso social. El fracaso definitivo, el golpe último y mortal proviene de nuevo del grupo, depositada la responsabilidad en las manos de sus hijos, cuando fanatizados por el alcohol y las ideas ultraderechistas asesinan a Antolín a golpes, el gran confidente de Silverio, compañero de reuniones y amigo. El círculo vital de Silverio se cierra entonces, dejando atrás una larga etapa de sinsabores y equivocaciones, determinada por unas circunstancias adversas que le desviaron del camino que por lógica debería haber seguido:

“¡No puede ser!, exclamó Silverio, temblando, y ese día, por primera vez, después de haber escuchado esa noticia, se sintió derrotado, incapaz de luchar: las lágrimas, después de muchos años, y sin necesidad, esta vez, de haber tomado vino, rodaron por sus mejillas fatigadas, mientras pensaba que le habría gustado estar ahí para defender como un león a Antolín del ataque de esos pijes degenerados, a puñete, patada y silletazo limpio, como en sus grandes tiempos, los tiempos anteriores a la pelea en la playa” (p. 402).

El círculo se cierra para Silverio ante la constatación de que la brutalidad gratuita y absurda de estos jóvenes que reproducen los mismos esquemas que habían determinado la conducta arrogante y despectiva de sus padres durante la adolescencia puntita garantiza la supervivencia de unos valores éticos y políticos a los que se había enfrentado infructuosamente durante años. De ahí proviene su final deseo de regresión temporal, en un desesperado intento de evocar la nostalgia de un tiempo pasado caracterizado por la inmovilidad de una rutina que colmaba su existencia dentro del universo mítico de La Punta. La valoración final propuesta por Silverio encuentra su paralelo dentro del grupo que evoca sus andanzas desde la comodidad que supone la restitución de su propio orden. Su memoria atenaza al grupo, como referencia comparativa que evalúa el comportamiento de ausentes y presentes. Su coherencia ideológica, su madurez vital, sus conocimientos de

agronomía y un sentido de la responsabilidad que le permite despreciar todo seguimiento ciego del dogma, merece la consideración y respeto de la rama moderada del núcleo de los invitados al banquete. Para Edwards la nómina de personajes que optan por la definitiva separación de un orden familiar que implica una serie de planteamientos ideológicos representa la trayectoria experimentada por algunos miembros de la generación del cincuenta, compañeros del escritor que habían desestimado los requerimientos de su clase entregados a un espíritu renovador y revolucionario:

“Era un grupo que tenía un sentimiento de insatisfacción frente a la sociedad chilena, tal como era, de rechazo de la realidad chilena y de deseo de evasión. Yo traté de reflejar esos sentimientos, esos estados de ánimo en mi novela *Los Convidados de Piedra*, que muestra a gente que proviene de la pequeña burguesía chilena y que, de alguna manera, contribuye a un proceso revolucionario en Chile, a pesar de pertenecer a sectores sociales de orden, son como las ovejas negras”²⁸².

Guillermo Williams, aunque dentro de una connotación ética diferente, es también un desertor del orden que, por nacimiento, debería aceptar. Sin embargo, su historia carece del tono de sinceridad y de la individualización con la que se narran las experiencias de Silverio, porque en Guillermo la ruptura con el orden se efectúa en la generación anterior, la de sus padres, e incluso podría remontarse a la generación del abuelo, tras un matrimonio ilusorio y fracasado, lo que amortigua sus responsabilidades. En cierto sentido, Guillermo, al igual que su hermano menor, Pancho, un adolescente dominado por una locura suicida y que fallece prematuramente en un accidente automovilístico, es una víctima del carácter fraudulento de su padre, en primer término, y de la irracional anglofilia de su abuelo materno. A finales del siglo anterior, don José Francisco, el abuelo, había participado

²⁸² GODOY GALLARDO, *La generación del 50 en Chile: historia de un movimiento literario*, ed. cit. p. 350.

en el levantamiento en armas que derrocó al presidente Balmaceda e instauró un régimen parlamentario de inspiración británica en el Chile en la última década del siglo XIX. Desde su posición de analista político, don José Francisco admitirá, con el paso de los años, que la guerra civil y la imposición de una nueva doctrina económica no habían dado los frutos esperados, antes al contrario, ya que habían agudizado los males que antes se desestimaban: el despilfarro y el desorden administrativo. Por otra parte, a su progresivo deterioro financiero, la viudez y su amor hacia todo lo británico le conducen a la formalización de la unión matrimonial de su hija Eliana con un inglés misterioso y embustero que terminará arruinando su vida y la de sus hijos. Bajo la sombra de un padre farsante que tras haber abandonado a su familia vegeta en Liverpool, Guillermo se presenta como el definitivo canto de sirena de una estirpe que aunque carecía del extremo soporte económico y político de la oligarquía puntita, esperaba mayores resultados en el futuro. En comparación con Silverio, su actitud vital nunca es tan extrema, porque proviene de una unidad familiar rota que configura su temperamento sobre la base de un resentimiento existencial que se manifiesta en sus continuas reacciones de frustración y en el odio inherente hacia todo lo que represente la triunfal trayectoria del grupo. Al descargar el peso de su problemática en el desastre económico y moral de sus progenitores, el orden transgredido ya se ha degradado, toda vez que el descenso de categoría social conlleva una relajación de la rigidez del estatus. Abandonada por un estafador esposo cuando Guillermo era un niño y Pancho aún no había nacido, Eliana, la madre, se ve superada por la personalidad destructiva de sus hijos y por la falta de recursos económicos. Frente a otras mujeres en la novela, y en otras narraciones del autor, Eliana no responde a la tipología de la figura matriarcal, intransigente y autoritaria que mantiene el grupo familiar unido. Su personalidad

eternamente adolescente, anclada en el tiempo de su solitaria juventud, no ejecuta los requerimientos de su posición como madre, no castiga ni amonesta a sus hijos, sino que, en abierta contraposición de roles, sufre las consecuencias de las acciones de éstos. A lo largo de la trama Eliana reitera en conversaciones con su amiga de infancia, Marujita Gómez, el miedo que le producen las reacciones irracionales de su hijo Pancho. Con Guillermo, sin embargo, experimenta una fuerte conexión, hasta el punto de que su hijo mayor nunca llega a abandonarla, incluso cuando se une sentimentalmente a una mujer mucho mayor que él.

La ruptura de Guillermo con el grupo triunfador responde a susceptibilidades por ambas partes y se remonta al término de la adolescencia, coincidiendo con los periodos de mayor escasez económica de la familia. Las reducidas ocasiones en las que acompañaba al grupo comienzan a verse determinadas por las acusaciones mutuas de insensibilidad hacia las posturas del bando contrario y que partían del bochorno que para Guillermo suponía asistir a reuniones que escapaban de su presupuesto. Cuando empieza a sentir la presión económica que el grupo ejerce sobre él, Guillermo actúa de manera afectada y humillada, lo que permite a los más radicales miembros del grupo despreciar su sentimiento de inferioridad y sus respuestas violentas y agresivas hacia ellos. A partir del instante casi definitivo de la separación, a raíz de un comentario hiriente de uno de los comensales, la estimación del personaje decae progresivamente ante los ojos de los contertulios hasta desembocar en el desprecio absoluto que su afiliación socialista les provoca y que se complementa con el desdén de Guillermo hacia sus antiguos amigos:

“andaba feliz de la vida por el centro de Santiago, muy del brazo de Marta, como si quisiera desafiar a los amigos y los recuerdos de la Punta, proclamar al mundo que los había enterrado para siempre, con todos sus usos y costumbres, que se recogaba en todo lo que pudieran pensar o murmurar a sus espaldas. A pesar de

sentimentalismos y nostalgias, esos amigos o ex amigos eran los fósiles de una época extinguida para él, y si él, llevado por los avatares de la historia, de la lucha de clases, se hubiera encontrado de pronto en la trinchera opuesta, no habría vacilado en combatir contra ellos con todas las armas a su alcance, hasta aplastarlos” (p. 434).

A diferencia del seguimiento analítico dispensado a Silverio, la novela no desarrolla la evolución ideológica de Guillermo, sino que simplemente, mediante un amplio salto temporal que anula toda posibilidad de establecer las causas que motivaron su afiliación al partido, se detiene en un instante del presente. En Guillermo la toma de partido se realiza en función de la negación del contrario, de tal modo que no existe un espíritu constructivo, semejante al que dicta los pasos de Silverio, sino que proviene del desprecio que le merecen los continuos comentarios jocosos de sus antiguos compañeros de juegos adolescentes. La entrada al partido es indirecta y se efectúa a través de una mujer con la que terminará casándose. El ingreso en la política activa significó para Guillermo la salida de una vida anquilosada en la rutina, en la convivencia con su madre, “en un departamento venido a menos, dedicado al cultivo de sus manías de hijo único y solterón, a la contemplación de su ombligo” (p. 433). En Guillermo, frente a la determinación de Silverio, se presenta un simple traslado del orden establecido, si bien con una cierta relajación, fruto de una situación económica no demasiado solvente, por la señora Eliana, su madre, al orden impuesto por Marta, su anciana esposa. En el primer caso, la vida contemplativa y anodina, caracterizada por un profundo hastío que anula toda capacidad de acción, es consecuencia de la tradición familiar materna. En el segundo caso, Guillermo ingresa a la militancia activa, armada, en el seguimiento ciego de las consignas más radicales del partido. Los acontecimientos finales y la brutal represión que acompañó al golpe militar provocan la detención de Marta y el exilio en Suecia del personaje, lo que a su vez dará sentido a su nuevo orden, en detrimento de

aquellos que juzgan sus actos mientras apoyan la instauración de un régimen del que, en algunos casos, desconocen sus procedimientos.

En conclusión, tanto en la figura de Silverio como en la de Guillermo la transición del orden familiar al político se establece sobre la consideración utópica de una ideología de tendencias revolucionarias sobre la que se establece la voluntad de cambio existencial, independientemente del resultado final del proyecto, que en la novela se juzga sesgadamente desde la visión subjetiva de los triunfadores. El planteamiento del gobierno utópico de Salvador Allende se constituye en la novela en un marco referencial que simboliza tanto para los seguidores como los detractores del proyecto legislativo la consideración del individuo dentro de un margen social mucho más amplio, en el que la lucha de fuerzas antagónicas genera una interrelación de la que ninguno de los distintos estadios sociales saldrá inmune.

III. 2. 3. La evasión de la realidad.

De lo analizado hasta el momento se desprende que dos son los métodos de lucha frente a la realidad impuesta para estos personajes mediante la representación de un orden opresor que determina sus conductas familiares, sociales y éticas: la caída o el enfrentamiento. En el primer caso, la actitud aparentemente rupturista y transgresora de los protagonistas se contradice mediante la adopción de una mirada escéptica y frustrada, incapaz de buscar soluciones, anquilosada en su incapacidad de acción y determinada por una concepción hueca de la existencia humana. En el segundo caso domina la actitud activa y la capacidad crítica en los transgresores del orden, aunque no implique necesariamente el triunfo de sus convicciones, y se sitúa, fundamentalmente, en el terreno del compromiso ideológico y social. Existe sin embargo una tercera aproximación al tema de la transgresión del orden, más

interesante si cabe, establecida bajo la tendencia a la evasión de la realidad y que supone un nuevo paso en la narrativa del escritor chileno en el que se introducen elementos fantásticos y oníricos, determinados por la exageración humorística. La desobediencia del orden instaurado proviene de una ceguera que impide toda visión clara de la realidad, así como de la creación de espacios alternativos, desligados del contexto histórico en el que les ha tocado vivir. La lógica evolución lineal de este orden deviene en estos casos en una alteración temporal que determina la imposición de una nueva lógica organizativa que tiene sentido para los protagonistas dentro de un proceso de individualización que los desmarca del resto de los personajes y les ofrece la posibilidad de observar la realidad empírica con los ojos de su sistema referencial, propiciando un desajuste entre la percepción de la cotidianidad con respecto a los demás, sobre el cual se establece el conflicto que da lugar a la trama.

Entre los personajes pertenecientes a la tercera categoría, definidos por la evasión de la realidad, pueden establecerse dos grupos básicos: el de aquellos que buscan vías de escape momentáneas, como el alcohol, el sexo o las religiones de nuevo cuño, y el de aquellos que crean a su alrededor espacios paralelos o alternativos, dominados por sus propias normas de conducta²⁸³.

Existe, sin embargo, una variante alternativa a estos dos métodos de evasión de la realidad que viene motivada por la incapacidad de sus participantes para reconocer las características del universo que habitan. Se trata por lo tanto de la degradación absoluta, manifestada a través de las mentes enfermizas e inocentes de dos personajes cuyas extravagancias forman parte de una conducta paralela a lo que

²⁸³ En líneas generales, esta división es fruto de la evolución narrativa de Edwards. Los personajes de sus primeras obras, tanto en las novelas como en los cuentos, se encuentran atrapados en una apatía que les impide toda respuesta, teniendo en cuenta además que el orden sobrevive siempre, pese a los cambios exógenos que intentan minarlo. La crisis que envuelve a la sociedad en la que se enmarca la generación del cincuenta se expresa de modo acrítico en la producción inicial de Edwards. Conforme avanza el tiempo y hasta la publicación de *La mujer imaginaria*, los transgresores del orden aumentan el grado de desprecio hacia ese método de organización, pero éste sobrevive intacto.

tradicionalmente se considera normal. Los dos personajes que mejor ejemplifican esta condición son dos de los ausentes al banquete conmemorativo de Sebastián Agüero, en la novela *Los convidados de piedra*, con toda la carga de fracaso moral, social y económico que ello implica: se trata del Tito y el Pachurro del Medio. En ambos se consolida el fin de una estirpe poderosa, de un modo deplorable, fruto de la degeneración sexual de la que son víctimas. El Tito, además, amplía el proceso de idiotez crónica que domina a su padre, hombre preocupado por cosas carentes en absoluto de significación, como si de un castigo divino se tratase: “En los últimos años, su padre, Gregorio de Jesús, tenía dos obsesiones dominantes: la reproducción de los pavos reales y la lluvia de polillas negras, aceitosas, que le hacían la vida imposible” (pp. 215-216). Como nieto de don Teobaldo, el vilipendiado ministro de Hacienda, el proceso degradante que concluirá en la desaparición de la estirpe presenta una evolución que se detiene en la generación inmediatamente anterior al Tito, precipitando la degeneración final del hijo. Años más tarde, el grupo vencedor, reunido en el banquete, encuentra al Tito en la calle, convertido en un ser que ha perdido su capacidad para racionalizar y achacan el hecho a la fiebre masturbatoria que le había invadido desde niño. La mente del muchacho se vacía al compás de las eyaculaciones compulsivas, imposibilitando la perpetuación de la especie a partir del deficiente desarrollo mental, “la continua entrega de la simiente del Tito a la esterilidad de las sábanas o a la cochina tierra, constituía un anuncio de que la dinastía sería tragada por las dunas” (p. 217).

De modo similar se manifiesta la conducta del Pachurro del Medio cuando elude las responsabilidades que le exige el orden en el que está insertado, debido a la demencia que le provoca el enamoramiento de una mujer arribista y siútica. Este hecho traiciona la norma del grupo y le aparta definitivamente de él. El fracaso

amoroso inicial con María Olga, le conduce al abandono de la carrera de medicina y a la instalación momentánea, en condiciones primitivas, en la Isla de Pascua. A la vuelta de la aventura comunal en la isla, el Pachurro del Medio consigue finalmente casarse con María Olga, quien accede al matrimonio consciente de que ésta puede ser una de sus últimas posibilidades de encontrar un hombre que la proteja. Años después, se ve envuelto en una perversidad sexual con aquélla, mientras se sumerge en las opresoras redes de la burocracia, baluarte de las frustraciones vitales y profesionales de todo ser humano dentro de la narrativa de Edwards:

“la evasión del Pachurro, después de llevarlo a la cabaña de muros recubiertos de aluminio y a los parajes de los gatos pescadores, lo había conducido a una perversidad viscosa, versión perfeccionada del infierno en la tierra, con su castigo matinal de nervios destrozados por máquinas calculadoras, listados, facturas, bloques de cifras y campanillas de teléfono” (p. 275).

Los ausentes al banquete, - entre ellos el Pachurro Mayor, miembro destacado del Opus Dei y avergonzado profundamente por la extraña conducta de su hermano-, portadores del tono y el peso de la narración, interpretan esta degeneración como la consecuencia directa de la falta de voluntad y compromiso ideológico con la realidad, sea éste del signo que sea. La apatía del Pachurro del Medio, únicamente anulada por el deseo de María Olga, se traduce en un abandono vital, en la desesperanza de quien mira atrás y recuerda lo que podría haber sido, y en la frustración del trabajo público. Frente a él, o al propio Tito, la coherencia en la acción por parte de Silverio ha de ser respetada incluso por aquellos que se encuentran ideológicamente en las antípodas ideológicas:

“El Pachurro del Medio, en cambio, al carecer de una base parecida de sustentación moral, fue poco a poco tragado, devorado por las aguas pantanosas, por el universo de gelatina, en un cuarto desbaratado, en penumbra, invadido de puchos apagados y botellas semi vacías, y donde los lamentos, los estrepitosos orgasmos de

María Olga habían llegado a destrozarle los nervios, a pelarle los alambres” (pp. 289-290).

Con *El Museo de Cera*, y en cierto modo, *El Anfitrión*, el orden protagonista se traslada a la esfera social e ideológica, toda vez que la familia se ha destruido en su esencia y es una organización más compleja y dinámica la que absorbe al individuo con sus exigencias. La austeridad de los caracteres de los primeros cuentos y la primera novela es sustituida en la producción posterior a *Los convidados de piedra* por un grupo de personas difícilmente clasificables y que se enfrenta a conflictos poco realistas, lo que exige de ellos medidas drásticas. El universo hostil da paso ahora a una serie de circunstancias anormales de carácter fantástico, que rodea a personajes adultos cuya sensibilidad hacia el tipo de problemas de aquella juventud conmovida por las preocupaciones que afligían a los funcionarios y adolescentes semi-rebeldes y desmotivados es prácticamente nula. Aunque apáticos, desengañados y desmotivados, tanto el Marqués en *El museo de cera*, como Faustino Piedrabuena en *El anfitrión* se inscriben en un universo que supera el marco estrictamente familiar para involucrarse dentro de un sistema social que los cobija y del que forman parte más o menos activa. En similares circunstancias se manifiesta la caracterización del protagonista de *El origen del mundo*. A la percepción consciente de los protagonistas como integrantes de un grupo se une, especialmente en estas novelas, la percepción de sí mismos dentro del marco temporal en el que gravitan. Sin embargo, la lógica que rige su existencia se transforma radicalmente a raíz de un hecho anecdótico, en apariencia insignificante pero que desata una cosmovisión alterada que propicia la sustitución de la realidad cotidiana por un universo alternativo. La fantasía y distorsión temporal presente en algunos casos sugiere una eliminación de la cronología para detener el tiempo en un instante

determinado. Aunque las razones que los personajes mantienen para esta petrificación temporal son diferentes y complejas, en todos los casos se produce una coincidencia en la necesidad de estructurar un nuevo orden, hecho a su imagen y semejanza, como respuesta al conflicto que la realidad les propone. Al detener el tiempo, la vida comienza otra vez, desde un punto neutro pero dentro de un espacio que ya no tiene nada que ver con la realidad exterior sino con la proyección de sus propios deseos. En esas coordenadas, el orden exterior, social, se hace paradójicamente más fuerte, aferrado a una tendencia ideológica maniquea que anula todo valor divergente, para intentar sin éxito la reintegración de los personajes que han abandonado el núcleo que los protegía y los definía respecto a los demás.

III. 2. 3. 1. La búsqueda de un orden alternativo.

En la novela *La mujer imaginaria* se presentan tres ejemplos de evasión de la realidad, motivadas todas ellas por la incapacidad manifiesta de soportar las demandas sociales y familiares que coartan sus libertades respectivas. La señora Inés, mediante un proceso de emancipación, se enfrenta a toda una conciencia social, hasta alcanzar la recuperación del tiempo perdido. Su experiencia responde a la categoría del autoaprendizaje y a la construcción de un nuevo horizonte de expectativas, en el que se incluyen datos e informaciones provenientes de fuentes diversas y que le permiten elaborar el mapa completo de los acontecimientos. Para acceder a este nuevo estadio cognoscitivo, la protagonista busca el apoyo inicial de la pintura, por ser éste el camino que su madre había cercenado durante su infancia, pero será mediante el nuevo universo de relaciones personales cuando la señora Inés alcance la liberación definitiva. En su trayecto instructor se encuentra con el mundo de la bohemia artística y conoce de primera mano el testimonio de algunas víctimas

del régimen militar. Reconoce también de primera mano el mundo de las callampas y las poblaciones marginales, a través de la compañía de Olga Luco, una monja amiga de su nieta. Participa incluso en manifestaciones en apoyo de la democracia. El proceso de aprendizaje resulta, sin embargo, acelerado para ella:

“Cuando entraron a la casucha, se dejó caer en el sillón confortable de un rincón, exhausta, y pidió que les prepararan un buen pisco sauer. “Al paso que vamos”, dijo, “si sigo descubriendo el mundo a este ritmo, ¡el mundo y sus horrores! me voy a morir. ¡O voy a tener que defenderme a punta de piscos sauers! ¡Voy a ponerme alcohólica! ¡Yo! Buena lección para no decir nunca: de esta agua no beberé”” (p. 218).

Frente a ella, impulsándola para hacerse cargo de su destino se encuentran las controvertidas y confusas personalidades del tío Salustio, y su nieta Cristina, dos ejemplos de evasión de la realidad por medio de la utopía artística y los estupefacientes, respectivamente. Ante los ojos de la protagonista, ambos personajes están caracterizados por una deformación de la personalidad que les lleva a reacciones inversas, contradictorias y siempre desproporcionadas, producto de la predisposición genética familiar a ciertos grados de locura. Cristina mostraba señales inquietantes, “arrebatos extremos, excesivos, de agresividad o de ternura, seguidos de un estado de abulia prolongada o de ensoñación confusa, estado que alimentaba escuchando músicas estridentes e informes, atronadoras y sinuosas, durante horas y días enteros”(p. 23), mientras Salustio aparecía en sus recuerdos como “una mezcla extraña de brutalidad y de sensibilidad, furia destructora y delicadeza”(p. 22).

El tío Salustio es un personaje enigmático que no se presenta directamente, sino a través de la memoria condicionada de aquellos que lo recuerdan²⁸⁴. Su

²⁸⁴ El personaje del tío Salustio posee, desde nuestro punto de vista, dos modelos referenciales reales. En primer lugar, de manera tangencial, el personaje recuerda a Joaquín Edwards Bello en cuanto a su faceta transgresora familiar, independiente y su vocación artística, desestimada por el resto de la familia por considerarla poco práctica desde un punto de vista económico. Más probada resulta, sin

extravagante conducta produjo entre quienes le rodearon un resquicio de desprecio y lástima ante su falta de cordura. Cuando esos recuerdos, y los comentarios de los familiares regresan del olvido en la mente de la protagonista, ésta debe hacer un esfuerzo para eliminar el componente crítico que se había instalado en su memoria. Salustio representa la hiperactividad y la holgazanería de los personajes que viven a contracorriente, dedicado a la pintura y al boxeo ocasionalmente, y susceptible de establecer teorías absurdas como la de “las papas” según la cual el hambre demoledora durante la Segunda Guerra Mundial podría subsanarse con la plantación de una patata por parte de cada una de las personas que habitan el planeta. La seriedad atribuida a sus planteamientos provocaba en los contertulios la furia lógica del hombre ocioso en tiempos de dificultades. Su autoproclamada incapacidad para dedicarse a los negocios familiares y el desprecio que éstos le producían contrastaba con el despilfarro de las remesas de dinero enviadas a Europa por la familia y por la pérdida paulatina de su herencia.

Como artista chileno en la Europa previa a la gran guerra, Salustio comprueba la falta de prestigio que supone su nacionalidad y se plantea la necesidad de establecer conexiones sanguíneas con el Cid Campeador, los Reyes Católicos o

embargo, la conexión entre el personaje y el pintor chileno Álvaro Guevara, conocido en Francia con el sobrenombre de “Chile” Guevara. Este interesante personaje se dedicó con igual intensidad, tal y como reproduce la novela, a la pintura y al boxeo. Nacido en Valparaíso en 1894, viajó a Inglaterra en 1908, en donde se estableció por más de 14 años. Inicialmente viajó con la intención de dedicarse a los negocios pero pronto recuperó su vocación para ingresar en el Bradford College of Art, comenzó a exhibir sus primeros cuadros en el English Art Club del que llegó a ser miembro en 1920. En 1922 regresó a Chile, donde permaneció durante cuatro años, dedicado tanto a la pintura como al boxeo, llegando a convertirse en una primera figura pugilística. Finalmente, tras contraer matrimonio con la pintora Meraud Guinness se instaló en Francia en 1929. Murió en Aix-en-Provence en 1951. Su cuadro más prestigioso es el retrato de la escritora inglesa Edith Sitwell. Jorge Edwards hace mención a este importante retratista y paisajista chileno en una de sus crónicas. A pesar de que nunca llega a establecer abiertamente la deuda que su personaje tiene con este pintor, son demasiadas las coincidencias entre ambos. El cuadro que Inés Elizalde salva de la ruina, olvidado por el desprecio familiar en la casucha del fondo, es en realidad un cuadro de Guevara que el escritor observó en la casa de su viuda en París, a mediados de los años sesenta. El cuadro representa un caballero a cuatro patas vestido con una coraza medieval ante el asombro de una sorprendida dama. La novela recrea también sus coqueteos con la doctrina fascista, así como su capacidad para urdir teorías absurdas. EDWARDS, “Cartografías”, en *Diálogos en un tejado*, ed. cit., pp.67-71.

marquesados de la época colonial. Su decadencia rehuye el organigrama de las clases sociales para instalarse en un orden superior y anacrónico, creado a su imagen y semejanza. Su excentricidad contradice la lógica natural del orden tanto familiar como social porque su temperamento no puede reducirse a la respetabilidad de unas normas basadas en un sistema que no tiene sentido para él.

Por su parte, Cristina representa la desorientación propia de una juventud perdida, carente de ilusiones tanto profesionales como emocionales, que vive al límite en un constante movimiento hacia ninguna parte en el que establece la autodestrucción como motivación última. A diferencia de los jóvenes protagonistas de los relatos de *Gente de la ciudad* y *Las máscaras*, cuyos conflictos parten de una frustración respecto al orden opresor que los domina, en Cristina no se plantea una concepción de la existencia desde el punto de vista del escepticismo vital, sino que proviene de un estadio superior en el que la duda ha desaparecido para dar paso a una apatía generalizada que trata de superar infructuosamente a través de la ayuda de los estupefacientes o las religiones de nuevo registro. En esta concepción vacía y hueca de la existencia se sitúan los sucesivos intentos de encontrar una salida mediante la dedicación absoluta y exclusiva a cada una de las posibles alternativas que se encuentra a su paso: el matrimonio con Perico, la amistad con Solange, la relación sexual con un periodista, son algunos de estos ejemplos de sumisión. Cada una de estas conexiones con otros personajes se resuelve de manera traumática en Cristina porque no se plantean desde una posición de equilibrio sino que parten de la dominación por parte del otro, convirtiéndola en una suerte de marioneta en manos de personajes que despliegan su consciente fascinación para conseguir de ella sus propósitos. En el fondo, se persigue la búsqueda de una evasión de la realidad convencional, una alternativa que duerma y neutralice la voluntad de los sentidos y

que oriente su débil temperamento hacia universos determinados por sus propios códigos. La recuperación de la autoestima procede en Cristina de la constatación del acceso a la independencia de su abuela, la señora Inés, y se efectúa de modo paralelo, asumiendo una nueva identidad individualizada en la que no existe atadura alguna respecto al resto de la familia, una vez rotos los lazos familiares a partir de la muerte del patriarca y el deterioro económico de sus padres, obligados a huir de país para evitar tener que pagar las cuentas con la justicia.

III. 2. 3. 2. La representación de la alteridad.

La novela *El Museo de Cera* relata la historia de la transformación vital del Marqués de Villa Rica, un personaje profundamente anacrónico que lidera la cúpula de los bien pensantes y en cuyas manos, a pesar de las excentricidades que le dominan, se depositan los destinos del país. Antes de su crisis de identidad, fruto del adulterio al que le somete su esposa, el Marqués era un personaje inclasificable, fuera de lugar, estancado en unos tiempos determinados por su profundo anacronismo, cuando todavía existían los títulos nobiliarios, y poseído por un profundo desprecio hacia los seres económica o intelectualmente inferiores. El orden en el que se inscribe está recluido entre las cuatro paredes del Club, una atalaya exclusivista en la que los hombres de la clase dominante se expanden y que simboliza la concentración del poder en manos de unos políticos que gobiernan de puertas adentro con escaso interés hacia la movilidad social que se agita en el exterior. En ese lugar se encuentran los narradores corales de la historia del Marqués, y de un modo similar a lo que acontecía en *Los Convidados de Piedra*, los vencedores últimos, los que supieron mantener su estatus durante los tiempos revolucionarios, y al mismo tiempo, alentar la contrarrevolución militar destinada a

restablecer el orden natural de las cosas. Frente a ellos, el Marqués se transforma radicalmente y sin transición previa ante sus ojos en un elemento discordante, irreconocible que pierde progresivamente el respeto que todos le habían dispensado en épocas anteriores, contrariados por la constatación de que se ha convertido en un muñeco, un ser inerte y desprovisto de capacidad de raciocinio:

“Y de pronto asistimos, estupefactos, a su desplazamiento, provocado por el incidente del pianista, y más tarde a su desintegración, a su transformación en astillas, en humo, devorado por una mediocridad que necesitaba restablecer el orden natural de las cosas” (p. 11)²⁸⁵.

La crisis que experimenta el Marqués, don Berlamino, y su posterior y progresiva metamorfosis están en consonancia con los cambios que sufre el país en sí, y, en cierto sentido, la situación del Marqués ejemplifica y unifica la profunda crisis nacional. A pesar de la decidida voluntad del escritor para desarrollar en la novela un universo ajeno a la referencialidad histórica del país, mediante la eliminación explícita de la ubicación espacio-temporal de la trama, la acción transcurre en un Chile ficcionalizado, creado a partir de elementos procedentes de otros espacios reales, como los barrios coloniales de Lima o la austeridad socialista de las ciudades del este de Europa, y se extiende en un periodo histórico paralelo al representado en la novela *Los convidados de piedra*, es decir, desde el Parlamentarismo hasta la dictadura de Augusto Pinochet. El considerable empleo de referencias históricas que contextualizan el relato dentro del devenir histórico chileno, como la llegada masiva de mineros a Santiago ocurrida a raíz de la profunda crisis que el sector sufrió al final de la primera guerra mundial permiten circunscribir

²⁸⁵ Para las futuras citas de la novela *El museo de cera* se ha utilizado la edición de Barcelona, Fábula-Tusquets, 1997. La primera edición data de 1981.

la trama dentro del ámbito de la historia chilena del siglo pasado²⁸⁶. De igual modo aparece registrada la protesta de las cacerolas vacías que tuvo lugar en la capital el primero de diciembre de 1971, llevada a cabo, como hemos señalado en el epígrafe dedicado a la matriarca garante del orden, por las mujeres de la oligarquía santiaguina. En esta novela el orden y el tiempo se unen superando el ámbito estrictamente íntimo y personalizado para describir el proceso de deterioro que el paso del tiempo ejerce sobre las organizaciones más tradicionales. El marco social del cual emerge la figura del Marqués al principio del relato, cuando todavía conservaba su cordura –desde el punto de vista de los narradores y miembros del club–, se caracteriza por la división estricta de unas clases sociales que poseen una absoluta conciencia de sí mismas:

“En eso pensaba, satisfecho en su conciencia y en su estómago, el señor de Villa Rica, mientras caminaba, con sus pasos un tanto rígidos, que daban la impresión, desde ciertos ángulos, de los pasos de un muñeco a cuerda recubierto con ropajes de un lujo algo anticuado, por las plazas y los portales del centro, haciendo cabriolas con su bastón y espantando a las mujeres limosneras, que se le acercaban con las cabeza de los niños, como racimos cobrizos y piojosos, asomadas de los paños que se amarraban a la espalda, y mientras las miradas envidiosas de las hijas de los funcionarios o de los politicastos astutos lo seguían desde atrás de las ventanas enrejadas, ancladas en la penumbra donde contaban las horas, tejiendo calceta o simulando con el movimiento de los labios que rezaban un misterio doloroso” (pp. 20-21).

La abundancia despilfarradora de la clase alta chilena vive el final de su particular *belle-epoque*, representada mediante los continuos y extensos viajes a Europa, la construcción de suntuosas mansiones y sus exquisitos detalles. Sin

²⁸⁶ La masiva llegada de los mineros con sus familias puso de manifiesto la precariedad de la política social de los gobiernos durante la época parlamentaria. El hecho en cuestión tuvo lugar entre 1920 y 1921. Manuel LUCENA SALMORAL, *Historia de Iberoamérica*, Tomo III, Madrid, Cátedra, 1988, p. 513.

embargo, la indolente actuación social de los políticos del período parlamentario, unido a la caída del nivel de exportaciones en el periodo de entreguerras, favoreció la aparición de una crisis a nivel nacional que habría de considerarse endémica. Con el paso del tiempo y el deterioro económico, la clase obrera y los estudiantes comenzaron un proceso de agitación social que culminaría en el triunfo del partido socialista en 1971, con su consiguiente respuesta a través de la intervención militar²⁸⁷.

El orden salvaguardado desde las elitistas posiciones del Club debe hacer frente a los constantes peligros que el paso del tiempo impone. La crisis aparece simbolizada en todo momento en la novela cuando el Marqués, después del conflicto personal que le asalta, comienza a frecuentar otros ambientes, a observar la ciudad con una mirada más atenta y humana, y se encuentra con el espectáculo del cambio constante: la modernización y expansión de la ciudad, las nuevas regulaciones del tráfico, la liberación de la mujer, la ebullición de los barrios populares o la toma de conciencia del estudiantado y los jóvenes en general, entre otras cosas. La revolución que las vanguardias históricas supone para la producción artística destruye sus ideas preconcebidas por el figurativismo tradicional y sumergen al personaje en una vorágine de aceleración temporal para la cual no está en absoluto preparado pero que comienza a aceptar como producto de la normalidad. En oposición directa al punto de vista partidista de los centros de poder, representados por la anquilosada cerrazón del Club, el Marqués asiste vegetativo, escéptico y sin ningún tipo de sufrimiento, a los diferentes procesos reformadores de las décadas de los años sesenta y setenta, y a la posterior represión restauradora militar. Para el Marqués la vida cotidiana, real, ha

²⁸⁷ La novela hace referencia a la crisis institucional de 1931 cuando el ministro de Hacienda de Ibáñez anunció el profundo déficit en el que estaba sumergido el país, lo que provocó una inmediata reacción popular duramente controlada por la policía. La política profascista del presidente Alessandri calmó la situación, detalle que es representado en la novela a través de la intervención del Mariscal Aguilera. ELGUETA y CHELÉN, art. cit., p. 230.

perdido toda significación, una vez reducida a la plasmación dramatizada en cera del suceso puntual que da pie a su definitiva crisis de identidad.

Inicialmente, el Marqués se presenta como un ser despótico, antiguo presidente del Partido de la Tradición, senador en la Cámara Alta y miembro destacado del Club. A pesar de su integración dentro del espectro político e ideológico de la clase alta, el Marqués aparece caracterizado como un ser anacrónico, cuya delimitación dentro de un grupo no resulta fácil. Su indumentaria y su dicción afrancesada llaman la atención dentro del universo formativo del grupo y sugieren la atemporalidad de unas costumbres que provocan comentarios jocosos entre sus propios colegas:

“Porque el Marqués, con sus títulos, con su mansión principesca, con su fabulosa colección y sus coches de cuatro caballos, e incluso con su presencia física y su educación europea, sus erres de entonación ligeramente exótica, sus bromas llenas de alusiones oscuras, desentonaba en nuestro pequeño mundo”(p. 11).

A pesar de su extravagante figura, el Marqués representaba, incluso después de su matrimonio y de haber abandonado la actividad política, un orden social, político y económico tradicional, inmutable y su permanencia en el Club ofrecía protección y seguridad a los asistentes. Su reinado comienza, sin embargo, a desvanecerse a voluntad propia, asumiendo con ironía los cambios sociales que el país experimenta, mientras deja huérfanos de su custodia a sus seguidores, que comienzan a asumir el carácter de “leyenda hueca” en que aquél se había convertido. Su tardío matrimonio le conduce hacia el retiro de la actividad política, momento que coincide con el agravamiento de una crisis económica que se venía gestando en los últimos tiempos y las nuevas tendencias ideológicas que atacan las estructuras tradicionales. El irónico descalabro económico que sugiere la implantación internacional de productos químicos que sustituyan el cultivo del guano, paradójica

fuente de riqueza del Marqués, unido a la momentánea negativa de los habitantes de los llamados “conventillos” o casas de alquiler situadas en el centro de la ciudad a pagar su arrendamiento, genera en el protagonista la voluntad de superar sus preocupaciones económicas para hacerse cargo de empresas mucho menos productivas y decididamente más excéntricas. Una vez consumado el adulterio, el protagonista reacciona inmortalizando la escena del coito en unas figuras de cera, como un acto de rebelión definitivo contra la destrucción de su metódica rutina, y se retira a un valle lejano, en su mansión de extramuros, donde la Cocinera ha establecido la base de operaciones de magia negra y donde los fantasmas penan sus almas. Mediante la creación del museo, el protagonista construye una alteridad paralela que le irá suprimiendo paulatinamente de la realidad. El tiempo y el espacio se detienen en la inmortalización de la escena adúltera, clausurada por la cerrazón de la casa familiar que ejerce como museo, como edificio que alberga anacrónica y eternamente el instante de la traición. Cuando decide reproducir de modo milimétrico la casa que en la actualidad cobija el museo por una réplica exacta en un valle sombrío habitado por fantasmas del período colonial, el Marqués renuncia al convencional desarrollo lineal del tiempo y a la permanencia en un espacio determinado y propio, convirtiéndose de este modo en ser irreal y extemporal. Sin embargo, su proyecto fracasa porque las figuras son destrozadas por el delirio de las expropiaciones que domina a los grupos revolucionarios. El Marqués admite entonces la inadaptación al medio, porque todo a su alrededor se desbarata y el único asidero, el museo, imperturbable e inmutable en su carácter inmortalizador, ha sucumbido ante la destrucción generalizada. A partir de ese momento, el proceso cosificador iniciado poco después de su matrimonio se acelera y el Marqués asiste escéptico al espectáculo social que le rodea. Este proceso atraviesa diferentes

estadios hasta alcanzar la definitiva rigidez del muñeco. En un principio, la metamorfosis adquiere la condición de “vegetal corpulento”, “de planta”, haciendo alusión a la apatía registrada en su comportamiento ante la gravedad de los primeros conatos revolucionarios. Su falta de ánimo es tal que todo en él se filtra con ironía y consciente desprecio:

“‘Sabe usted ’, decía el Marqués: ‘en los últimos meses he sentido la tentación de hacerme rojo. Sólo para trastornar el orden de las cosas, que a veces me parece agobiador, sofocante, ¿comprende usted?, y para que los tirillentos tengan un mendrugo de pan... Pero nadie me creería, ¿no le parece?’” (p. 102).

En esta novela el orden familiar no se degrada cuando el matrimonio es destruido por una acción adultera, sino que aparece deteriorado desde el principio. Como solterón empedernido y hombre a quien los infinitos rumores le habían adjudicado innumerables conquistas femeninas, el matrimonio tardío carece de convicciones reales por tratarse de un capricho del protagonista. Exigirle un comportamiento moralmente equivalente al de las familias tradicionales que poblaban las primeras novelas del escritor chileno supondría optar por un punto de vista erróneo. Sin que haya constancia explícita del hecho, todo apunta a que las razones que provocaron el deseo del Marqués de contraer matrimonio con Gertrudis provenían de la posibilidad de anexionar unas tierras colindantes con sus dominios, lo que sin duda favorecería la ampliación de sus posesiones. Frente a la aristocracia terrateniente del Marqués, la joven prometida representa el ascenso de la burguesía, puesto que proviene de una familia de comerciantes que ha amasado una considerable fortuna a base de un ritmo de vida austera y frugal, en oposición directa al carácter derrochador de la oligarquía tradicional. Los comentarios de los tertulianos señalan también como posible desencadenante del enlace el deseo erótico, manifestado en la necesidad de poseer el mito de la belleza femenina que subyace en

la personalidad del Marqués, unido a la voluptuosidad de las facciones mestizas de la joven. Sin embargo, la relación que se establece entre ambos fracasa desde el principio porque carece de dos puntos determinantes para su consolidación: el deseo sexual y la comunicación. Para el Marqués, hombre alejado de lo estrictamente mundano, las mujeres de carne y hueso le provocan un desprecio físico transformado en náuseas. Bajo esta perspectiva, Gertrudis se erige como una concreción del ideal femenino de belleza y es digna de ser observada, contemplada y adorada como una diosa. El contacto físico con ella se limita a pequeñas caricias, porque el Marqués considera que su esposa no aspira a mayores acciones, poco interesada como él la juzga, en “las proezas triviales y gimnásticas de la cama”. El hecho de que el matrimonio no haya sido consumado y de que al Marqués no le preocupe lo más mínimo la opinión de la joven, abre el camino al adulterio de ésta.

La creación del museo de cera supone la eliminación de una realidad degradada por el engaño de su joven esposa. En ese instante, el Marqués continúa habitando un escenario que ya no le pertenece y un tiempo en el que ya no puede inscribirse, lo que le dotará, paradójicamente, de una mayor claridad en su visión analítica. Pero el proyecto no resulta del todo exitoso porque las réplicas del museo de cera no logran realizar su cometido cuando sucumben al deterioro generalizado de la situación social y porque la casa de extramuros, creada a imagen y semejanza de la mansión de la ciudad, no puede reproducir con fidelidad absoluta el original copiado, por lo que se ve obligado a deambular en una realidad hostil que avanza aceleradamente. El ritmo cronológico y lineal del tiempo se detiene o se altera hasta el punto de que los diferentes estadios de la historia chilena se superponen y confluyen dentro de un conjunto que actúa de manera caótica ante la perspectiva deformante del Marqués.

La contemplación objetiva y deformante del mundo circundante, una vez eliminado el relativismo de la pertenencia a una determinada clase social, provoca en el Marqués un fuerte sentimiento de aislamiento y soledad, que le conduce de vuelta a su esposa. Sin embargo, el hecho de que tanto Gertrudis como el profesor de piano hubieran sido eliminados de la realidad referencial del protagonista, conduce al Marqués a un camino sin retorno en el que se irá adentrando en un mundo de irrealidades, que llega a provocarle pánico:

“Pensó que tendría que adoptar medidas urgentes para sobrevivir, pero cuáles, comenzando por dónde, puesto que todo el mundo adoptaba máscaras, sonrisas, pieles de oveja, (...) Se le vino a la cabeza, entonces, la idea extraña de que la única persona en el mundo a quien podía recurrir era Gertrudis, la de carne y hueso, pero descartó esa idea de inmediato, con una sacudida brusca de la cabeza, como si se tratara de una insinuación demoníaca. Con la instalación de su réplica en el salón de música, Gertrudis Velasco, la de carne y hueso, había sido suprimida de la realidad. (...) Ese, por lo menos, había sido el propósito del Marqués de Villa Rica. Había procurado confinar la realidad en la reproducción de cera, y reducir el personaje vivo a la condición de fantasmas” (p.85).

Paradójicamente, la incomunicación que definía la relación matrimonial del Marqués previa a la visualización de la escena adúltera desaparece a medida que el personaje rechaza todos aquellos aspectos que habían caracterizado su existencia: su ideología conservadora, el poder que representaba, su inmensa fortuna amasada mediante la producción y comercialización de yacimientos guaneros, la rutina contemplativa del club, etc. Cuando comprende, desesperado, que no existe nada a lo que aferrarse, el Marqués siente la tentación de recuperar lo que nunca ha tenido, es decir, la complicidad comunicativa con su esposa. La relación entre ambos adquiere, debido a la avanzada descomposición que se genera en el cuerpo del Marqués, connotaciones paterno-filiares, cuando Gertrudis, la esposa, accede a

cuidarlo a pesar de la oposición de su nuevo núcleo familiar y a sabiendas de que no recibirá ninguna recompensa económica por ello, puesto que las arcas del Marqués han caído en manos de la Cocinera.

La consecución final de la alteridad se conquista en el Marqués en el incierto instante de su muerte. El proceso de cosificación acelera en él un deceso seco y frío, inoloro, como si se tratase, en realidad, de un muñeco al que sencillamente se le ha desvanecido la consciencia. Su estado físico permanece invulnerable respecto al paso del tiempo, de ahí que el médico que lo examina, impotente para especificar la fecha exacta de la defunción, observa que “usted podría guardarlo en un armario, y no sucedería absolutamente nada” (p.181). La muerte sobreviene después de la restauración del orden político nacional, cuando el personaje deja de operar, para los narradores, como la representación simbólica de la crisis social que se había extendido por el país.

Con el paso del tiempo, ese orden familiar, o por definirlo de alguna manera, íntimo e interno, se ve amenazado por la acción de otros personajes o por las contrariedades que surgen a su paso, cuando, por ejemplo, es la Cocinera la que mantiene e incrementa el orden económico y cuando el único núcleo afectivo que le resta al Marqués se encuentra en el callejón de los gatos, en un pequeño apartamento y en la degeneración familiar de Gertrudis. Aniquilada la noción organizativa de la célula familiar como precursora del desarrollo correcto de los miembros del núcleo, el orden exterior, de carácter social, político y económico, adquiere un inusitado valor a tenor de los acontecimientos históricos representados. Por esta razón, después de una restauración opresiva, el orden salvaguardado y susceptible de ser transmitido es el orden férreo preconizado por el Mariscal Aguilera, un personaje

secundario, caricaturizado y ridículo en sus desmesuradas intenciones, pero que finalmente recupera el llamado orden natural de las cosas:

“el Mariscal Aguilera, parándose en el centro geográfico del patio andaluz, centro neurálgico de la nación, según alguna frase oratoria, batió con fuerza las palmas de las manos. Tenía que transmitir a los socios un comunicado grave, de consecuencias profundas” (pp. 122-123).

Desde el centro neurálgico del país, un escenario de relajación y divertimento, el Mariscal prepara: “la reacción salvadora, la ascendente inflexión redentora, que sólo repercutiría en los hechos externos, en la calle, por así decirlo, un par de semanas más tarde” (pp. 125-126). El orden nacional será, por lo tanto, restablecido después de una etapa caótica dominada por la inversión de los poderes, el desprecio a la propiedad privada, baluarte de los grupos burgueses, y la actitud irreverente de los jóvenes revolucionarios.

Pero este orden restaurado carece de la gravedad que le caracterizaba en las novelas anteriores. Frente a la hipocresía que domina la escena familiar en *El peso de la noche* y la culpabilidad que atormenta a los miembros más moderados en *Los convidados de piedra*, el grupo que representa el poder en esta novela se manifiesta en un centro recreativo, en el que únicamente los hombres tienen cabida, y en el que, en contadas ocasiones y fuera de los arrebatos propios de los mariscales, los temas económicos y políticos son dignos de consideración. Los miembros del Club aprovechan su tiempo en tertulias especializadas en asuntos personales, de ahí que los juegos de naipes, la historia del Marqués y la infidelidad de su esposa les mantengan ocupados a lo largo de varios años. La misión del Club parece estar reducida a la preservación del buen gusto y la vida contemplativa. Su carácter pasivo le impide, en ocasiones percibir incluso lo que ocurre en su propio recinto:

“Serafin cedió a otro su posición de miembro más antiguo de la Sociedad o Cofradía de Hidalgos Viejos de la Capitanía, y descendió a la tumba enteramente inadvertido. Los contertulios de la mesa de baccarat sólo notaron su ausencia al cabo de diez días, cuando ya era demasiado tarde para manifestarse. Al comienzo se espantaron de la distracción con que habían recibido el deceso de uno de los suyos y hasta pensaron en ofrecer un desagravio a su memoria, pero después se encogieron de hombros, y continuaron atentos a la baraja, ya que el naípe estaba soltando muchos peces de aguas revueltas” (pp. 190-191).

Su discurso no sufre alteraciones respecto al acontecer político, porque en cierto sentido permanecen al margen, a excepción de los mariscales, exultantes ante las consignas marciales que les obligan a permanecer alerta. El restablecimiento del orden se realiza mediante el sacrificio de aquellos seres más díscolos, aquellos que no tuvieron tiempo de salir al exilio, lo cual es aceptado sin traumas por los miembros del club, mientras la tranquilidad tradicional les permite recuperar el gusto por las conversaciones triviales y los rumores escabrosos.

La recuperación del orden social y político nacional no aparece representada en la novela porque los narradores no necesitan autoexplicarse la organización del nuevo sistema impuesto. Sus métodos quedan, sin embargo, explicitados mediante la comparación con la ciudad del otro lado, gobernada de modo similar, por un estado policial y militar de raíz comunista, en este caso. La guerra y la tensión ideológica entre los dos lados de la ciudad se acentúa cuando el Marqués, ya en estado terminal y degradado en su condición de muñeco de madera, atraviesa la línea que separa ambas partes en compañía de Gertrudis y el pianista, mientras intuye la gravedad del asunto a juzgar por la desproporcionada respuesta represiva que ofrece la ciudad del otro lado.

Si efectuamos un seguimiento de los principales desertores del orden hasta ahora analizados podemos comprobar una tendencia hacia la superficialidad paralela

a la preocupación que rodea los hechos históricos que la contextualizan. Joaquín, en *El peso de la noche*, representa la esencia del hombre fracasado y alcoholizado que se empeña en negar las evidencias, dominado por la inacción y la falta absoluta de rebeldía, una vez depositada toda su confianza en los vaivenes del destino. En su caso, no puede hablarse propiamente de frustración ya que el personaje no se manifiesta en contra del sistema impuesto, sino que simplemente ha sido expulsado de él debido a su incapacidad, mientras mantiene las esperanzas puestas en el posible retorno al redil, en virtud de la nueva etapa abierta tras la muerte de la matriarca, su madre. El sistema, en definitiva, permanece inalterable, incluso después del deceso de la señora Cristina, porque en su contextualización histórica no se perciben los signos evidentes de un cambio político radical.

Por su parte, Silverio avanza un paso más, dado que su rebeldía nace de una oposición consciente que le arrastra hacia el compromiso socio-político, inicialmente desesperanzado en su triunfo y finalmente reprimido mediante el uso de la fuerza militar. Para Silverio, el fracaso de sus expectativas es doblemente frustrante, en virtud de sus actividades y de su disciplina. Paralelamente a esa frustración política, aumenta en Silverio la búsqueda de los orígenes y la conexión con una tradición de la que ha aborrecido durante décadas. En él no se experimenta, sin embargo, un regreso al orden, sino a los valores convencionales implícitos en éste. El sistema se consolida en el grupo de los narradores, que utilizan la fiesta de cumpleaños como un pretexto para celebrar la vuelta a la normalidad. Aunque a nivel individual el orden familiar haya desaparecido o se haya degenerado extraoficialmente, persiste en ellos la capacidad de adaptación a las etapas y sistemas proclives a sus intereses.

Con el Marqués la frustración desaparece cuando el personaje se interna en un proceso de cosificación que lo elimina del espectro de la realidad y que no exige

ningún tipo de responsabilidad por su parte. La rebeldía se anula cuando el muñeco desplaza al ser humano y cuando los demás comienzan a percibirlo también como un instrumento formado por piezas reemplazadas. El cambio en el planteamiento de la transgresión del orden proviene en este caso de la mirada distante e irónica con la que se analiza el proceso en su conjunto y se establece un desenlace determinado por unas características que se escapan de las leyes de la lógica. Bajo esta perspectiva mítico-legendaria y burlesca, la desaparición del Marqués se ve favorecida por las consecuencias de los rigores revolucionarios, debido a la interrupción de las importaciones, lo que impide el reemplazamiento de unas piezas que bajo las condiciones naturales del mercado hubieran alargado la existencia vegetativa del marqués-muñeco:

“Alguien observó, años más tarde, que si el Marqués se hubiera aguantado hasta la era de la libertad cambiaria, que se hallaba, en realidad, ad portas puesto que un extremo preparaba en la sombra el advenimiento del otro, habría podido salvarse adquiriendo repuestos para un trecho largo, pero lo que dominaba en el Marqués de Villa Rica, en esos días, era un desánimo profundo, un constante sabor a ceniza, a ceniza o a polvo, en la boca, acompañado de flatulencias y astenia muscular aguda. Habían empezado a gastarse los hilos de los demás tornillos, que bailaban en sus respectivos agujeros, y las bisagras crujían, atascadas, y mostraban peligrosas señales de moho verdinoso” (p. 155).

Dentro de una realidad que ha sustituido la codificación organizativa de sus presupuestos por una unidad determinada por un nuevo sistema de referencia, la mirada oblicua del Marqués deteriora todo cuando le rodea, de tal modo que la degradación de lo circundante se contempla como el lógico devenir del desarrollo histórico nacional: los jóvenes revolucionarios del M-14, incontrolables y enloquecidos, que promulgan la destrucción por la destrucción, la desobediencia y la inversión de los valores tradicionales; los miembros del Club, estáticos en sus

poltronas, ajenos a la realidad exterior; la codicia inverosímil de la Cocinera y su capacidad para acceder a los bienes del protagonista; la inutilidad productiva de los artistas de vanguardia, caracterizados por sus extravagancias innecesarias²⁸⁸; la ambición irracional del profesor de piano y el despropósito de sus continuas equivocadas decisiones. En el momento en el que cada uno de estos estamentos acepta la cosificación del Marqués desvirtúan el sistema social al que pertenecen y aumentan el carácter fantasioso de la trama.

III. 2. 3. 3. La consecución del proyecto utópico.

La novela *El anfitrión* presenta una estructuración del proceso vital del personaje muy similar a la ofrecida en *El museo de cera*, porque en ambas se establece un movimiento constante y sin retorno, inconsciente desde el punto de vista de los protagonistas hacia una nueva realidad en la que se sentirán mucho más reconfortados una vez suprimidas las iniciales reservas expuestas. En ambos casos, además, la transformación parte de un incidente aparentemente casual e insignificante que desatará un conflicto en el que se desarrolla un nuevo sistema de organización espacio-temporal, definido por el anacronismo, puesto que su comprensión supera la racionalidad interpretativa. La cosificación del Marqués y la destrucción de un orden personal castrador suplantado por la representación de un universo paralelo se convierte en *El anfitrión* en una suplantación del concepto de identidad que dará origen a un hombre nuevo en cuyo destino se depositará el rumbo del nuevo gobierno chileno. El carácter alegórico de ambas narraciones guarda una significativa relación con la necesidad de plasmar el conflicto político nacional desde

²⁸⁸ La perspectiva crítica del Marqués respecto a las audacias y experimentos sexuales y artísticos de los jóvenes vanguardistas representa la ficcionalización de un incidente ocurrido al escritor durante su estancia en París, cuando en un acto de buena voluntad invita a Pablo Neruda a la representación de una de las celebraciones características de este tipo de arte. La pésima acogida por parte del poeta es reproducida en el libro de memorias *Adiós, poeta*.

una perspectiva más distante, paródica e irónica, depositada en la personalidad extravagante de un Marqués, antiguo defensor de los valores más tradicionales, y un pusilánime exiliado dominado por la fortaleza del partido comunista.

Faustino Joaquín Piedrabuena Ramírez, el protagonista de *El anfitrión*, se ve seducido por la atracción de la encarnación del diablo, en una revisión farsesca del mito fáustico, con la única variante de que en lugar del alma, el objeto de la transacción es la memoria, es decir, el pasado del personaje.

La fuente principal de todas las versiones posteriores del mito fáustico proviene de un libro publicado en 1587, el *Faustbuch*, narración anónima que se atribuye a su editor, Johann Spies²⁸⁹. En esta obra el protagonista, hijo de un campesino pobre logra estudiar en la universidad de Wittenberg y doctorarse en Divinidad. Su deseo de conocer los secretos del cielo y la tierra le llevan a firmar con sangre un acuerdo con Mefistófeles, según el cual al cabo de veinticuatro años, éste tomaría posesión de su alma. Al final de su vida se convierte en un ser melancólico que muere lamentando su situación y ofreciendo su ejemplo para prevenir a futuros incautos sobre los límites del conocimiento. Para Ian Watt el desarrollo y expansión del mito se debió a dos circunstancias: el descubrimiento de la imprenta y la propagación de la doctrina luterana, puesto que el *Faustbuch* “es una obra que reflexiona sobre la maldición que la Reforma impuso a la magia, a los placeres mundanos, a la experiencia estética y al conocimiento laico, dicho con una palabra, a muchas de las aspiraciones más optimistas del Renacimiento”²⁹⁰. A pesar de las múltiples y continuas refundiciones del mito, éste se debe fundamentalmente a la

²⁸⁹ El título completo del libro resumía a la perfección el contenido del mismo: “Historia del Doctor Johann Fausto, celebrísimo mago y nigromante; de cómo se entregó al diablo por un determinado tiempo, y de las extrañas aventuras y encantamientos que vio y practicó entre tanto, hasta recibir al fin su merecido castigo. Compuesta en gran parte a partir de sus propios escritos póstumos, reunida e impresa para servir de terrible ejemplo, escarmiento abominable y sincera amonestación a todos los hombres soberbios, impíos e imprudentes”.

²⁹⁰ Ian WATT, *Mitos del individualismo moderno*, Cambridge University Press, 1999.

contribución de Christopher Marlowe, gracias a su trabajo en *La trágica historia de la vida y la muerte del doctor Fausto*, publicada en 1616. Marlowe adoptó la versión inglesa del mito y la redujo a una estructura dramática que eliminaba los aspectos poco relevantes e insustanciales de la trama, dotando al personaje de dignidad al eliminar algunos pasajes degradantes. En esta versión se incluyeron los tres principios básicos que definían la personalidad del protagonista: la búsqueda constante del saber y la constatación de que la ciencia no puede calmar sus ansias de conocimiento; el preindividualismo del tratamiento del personaje deviene de la necesidad de elegir su propio destino académico y profesional, descartando la tradicional alienación a la que se veían sometidos los individuos frente a la jerarquía; el contacto con el mundo de la magia y el cuestionamiento del infierno le llevan invariablemente a la condenación eterna. En este sentido, el mito del intelectual se convertía en el chivo expiatorio que propiciaba los principios de la Contrarreforma²⁹¹.

Con Goethe el mito alcanza su mayor amplitud al haber sido dotado de las características propias del héroe romántico, eliminado el componente transgresor propio de las versiones anteriores para sustituirlo por un modelo positivo y crítico. La gestación de esta versión fue ardua y se extendió a lo largo de la existencia misma del autor. La primera parte fue publicada en 1808, aunque probablemente venía fraguándose desde 1770, y la segunda parte no fue terminada hasta 1832, siendo publicada póstumamente. En este caso se plantea la personalidad erudita, insatisfecha y frustrada de un Fausto que conjura el espíritu de un perro para que le asista. Frente a la versión de Marlowe, el Fausto de Goethe desestima la utilización de la magia y

²⁹¹ El mito de Fausto para Pierre CHARTIER, "Los avatares de Fausto", Bernardette BRICOUT (comp.), *La mirada de Orfeo. Los mitos literarios de Occidente*, pp. 185-218, Barcelona, Paidós Contextos, 2002, p. 192: "sólo pudo nacer y prosperar en función de la religión cristiana, de sus ideales, sus normas y sus prohibiciones; aparece en los albores de lo que los historiadores denominan los tiempos modernos, la época del segundo cisma (reformado), cuando se afirma el sujeto, expresión de la revolución copernicana, representado sobre todo el cogito de Descartes: "Pienso, luego existo", centro y origen del sentido, sol de la filosofía".

en lugar del conocimiento aspira a la capacidad del sentimiento. Por otra parte, al no existir constancia de la firma del contrato, queda abierta la puerta hacia su salvación final. Margarita, la gran aportación de Goethe al mito, simboliza la feminidad y el acercamiento entre las fuerzas vivas del pueblo y las elites académicas²⁹². En ella se deposita la salvación última del protagonista. En la segunda parte, Fausto es un anciano que vive en las abundantes tierras que el emperador le ha concedido a raíz de su ayuda. La llegada de la vejez, unida a la paz de espíritu y la belleza de los campos le hace reflexionar sobre el paso del tiempo y desear que éste se detenga. Cuando Mefistófeles se dispone a tomar posesión de su premio, Margarita antecede ante él con su amor eterno, símbolo de la apoteosis romántica.

Con Thomas Mann el mito adquiere una caracterización diferente en la obra *Doctor Fausto. La vida del compositor alemán Adrian Leverkühn relatada por un amigo suyo*, publicada en 1947. En esta versión Mefistófeles desaparece y el pacto tiene lugar en un burdel. A pesar de su naturaleza inhibida, Adrian accede a ir a un prostíbulo, contrayendo finalmente la sífilis. La muerte y la detención de sus dos médicos le lleva a tomar la decisión de no buscar una curación a sus dolencias y asimilar su condena al infierno como destino final. El protagonista de esta versión simboliza el destino alemán del siglo XX, cuando siguiendo los pasos del diablo representa el camino iniciado por el país y que habrán de conducirlo a la locura, el pacto y la condena eterna.

Como podrá comprobarse a lo largo de este análisis de la novela de Jorge Edwards, aparentemente, existen pocas similitudes entre las versiones precedentes del mito y la degradación criolla del mismo²⁹³, sin embargo la esencia legendaria

²⁹² CHARTIER, art. cit. p. 199.

²⁹³ Jorge Edwards explica las diferencias estilísticas de esta novela en función de la nueva estética que domina la narrativa y la poesía chilenas durante las décadas del setenta y ochenta, dominadas, a su juicio por una relectura de los clásicos nacionales, la recuperación de escritores olvidados por la

permanece en la voluntad de los protagonistas de esta adaptación para alcanzar el sumo anhelo deseado a partir de un alto precio convenido con el diablo. Del mismo modo permanece inalterable el significado alegórico de la trama, toda vez que se convierte en un alegato en favor de una transición pacífica hacia la democracia en Chile. La novela relata la transformación de las iniciales convicciones de Faustino, hasta que, superados sus recelos iniciales, acomete la venta de su pasado a cambio de la creación de una personalidad nueva que lo convierta en el futuro dirigente del país. Aunque no existe constancia del cambio de personalidad y memoria en el protagonista, dado que la novela termina momentos antes de la firma del contrato, la alteridad presentada va más allá de la experimentada por el Marqués, ya que supone para Faustino renunciar a su propia vida, para seguir existiendo en el espíritu y los recuerdos de un ser desconocido, creado directamente para triunfar en la carrera política nacional. La inversión de los papeles, que conducirá al personaje desde la apatía del exiliado político en Alemania hasta la dominación de las fuerzas que controlan el poder chileno en virtud de lo pactado con Apolinario Canales, el demonio personificado en la acción, debería llevarse a cabo de una sola vez, para evitar suspicacias entre sus antiguos conocidos, sin embargo, se produce gradualmente, mediante una serie de actos destinados a minar las reservas del personaje. Resulta altamente productivo para la estrategia de la novela el hecho de que sea el propio Faustino el que, paulatina e inconscientemente, genere con su conducta ciertos cambios significativos. En principio, Faustino no acepta las

crítica, como Huidobro y, fundamentalmente la incorporación de las técnicas y la temática herederas de las vanguardias de los años veinte y treinta. Véase Jorge EDWARDS, "La relectura creativa", pp. 223-228, en Eva VALCÁRCEL, *Hispanoamérica en sus textos*, Universidade da Coruña, 1992, p. 25: "En *El anfitrión* hay evidentemente una relectura de una cantidad de textos, relectura del tema del Fausto en sus diversas versiones y utilización alegórica de ese tema para aplicarlo a una realidad chilena. Pero lo que quisiera aclarar es que esa relectura conduce en este texto a un uso en una clave que se podría llamar clave degradada, o quizás clave criolla.(...) Por ejemplo, el hecho de que Mefistófeles en esa novela cambie de vestido, de disfraz, corresponde a la tradición chilena".

condiciones del contrato y se niega a desprenderse de sus propios recuerdos, pero la inmensa red de actuación de su anfitrión propicia su entrega total y convencida. El valor inconsciente de estos cambios genera en el lector y en el propio protagonista ciertas dudas acerca de los infinitos movimientos de Canales, capaces de colapsar el ritmo de los acontecimientos históricos para ofrecer a su huésped una representación vívida de las circunstancias.

Estas dudas, si bien nunca han sido totalmente aclaradas, resultan certeras a raíz de los sucesos posteriores. Faustino, envuelto en el narcótico deslumbramiento que Canales le provoca²⁹⁴, realiza un itinerario absurdo, desde Alemania a Chile, en helicóptero, lugar en el que desfila por los más insospechados lugares, donde reconoce las virtudes consumistas del capitalismo, accede a reuniones en clubes exclusivos para comprobar cómo el dictador arenga a sus correligionarios, o intuye las brutalidades del régimen en escondidas salas de tortura. El objetivo de Apolinario Canales es ofrecer a su invitado una generosa visión de conjunto, con sus miserias y sus grandezas, que le convenza de las enormes posibilidades que el contrato puede proveerle. Según el texto del contrato, a cambio de su pasado, y en connivencia con la última tecnología informática, le será ofrecida una nueva personalidad, desconocida en todos los ámbitos y destinada a liderar la nación, unificando las fuerzas antagónicas que lo han destrozado. Esta facultad imaginativa y humorística, dada su irracionalidad, permite trazar una lectura globalizadora y lineal de la propuesta política que el autor ha plasmando en sus escritos. Si atendemos a la progresión ofrecida en la serie *Los convidados de piedra*, *La mujer imaginaria* y *El*

²⁹⁴ A lo largo de la novela, Faustino opone la pulcritud estética de su anfitrión a la desidia de su propia vestimenta, focalizada en la vergüenza que le produce deslizarse por alfombras y corredores lujosamente revestidos con unos zapatos de plástico gastados y sucios. La belleza que le transmite Canales será uno de los motivos que le obligue a seguirlo en su itinerario. Obsérvese como el juego onomástico que afecta al protagonista, en la denominación diminutiva de Fausto, afecta igualmente al anfitrión, Apolinario, cuyo nombre representa la belleza masculina clásica, mientras su apellido, Canales, sugiere una asombrosa capacidad de ubicación y la multiplicidad de métodos disponibles para llevar a cabo su cometido.

anfitrión, podemos inferir una particularísima visión de la problemática chilena en el período circunscrito entre 1973 y 1987. La primera de las novelas mencionadas presenta el problema: la división irreconciliable de fuerzas ideológicas. Desde un punto de vista abiertamente, aunque sólo en apariencia, partidista, la situación es analizada sin buscar víctimas ni verdugos, pero, al mismo tiempo, empantanada y sin solución visible. Las diferentes posturas ideológicas plasmadas en el texto se plantean desde una perspectiva distante y crítica, sin excesivas pasiones. El segundo caso supone un paso adelante, mediante la concienciación socio-política del personaje protagónico. El bloqueo mental que para los contertulios de *Los convidados de piedra* conlleva, inicialmente, la acción contra-revolucionaria genera en la protagonista de *La mujer imaginaria* una actitud crítica y abiertamente hostil ante los métodos del régimen y la aquiescencia de una buena parte de la población. El compromiso de la mirada objetiva y crítica de la protagonista se explica como una llamada a la acción y la esperanza utópica, encubierta bajo el individualismo de una mujer, aparentemente insignificante y trastornada por la edad y la pintura. Con la publicación de *El anfitrión*, Edwards recurre al humorismo y la fantasía para analizar las claves de la paz social chilena²⁹⁵. Las fases precedentes, es decir, el reconocimiento del problema y la concienciación necesaria para exigir un cambio, se complementan en esta tercera novela con la obligatoriedad de unificar esfuerzos por ambas partes. Esta actitud conciliadora es transmitida mediante la ambigüedad que provoca la artificiosidad de la creación del nuevo dirigente político. La venta de la memoria del nuevo gobernante representa el equilibrio necesario entre los

²⁹⁵ Para Bernard SCHULZ CRUZ, "Narrativa y sociedad en cuatro novelas de Jorge Edwards", *La Torre*, año II, n° 3, pp.109-110, esta novela analiza el poder político, cuestionando un momento de especial importancia en la historia de Chile. Sobre la vida del protagonista y la ambigüedad de su postura política se llega a la conclusión de que el pasado histórico de Chile debe superarse para alcanzar una postura democrática. Para ello, tanto la dictadura como el gobierno de Allende es analizado con un humor e ironía que relativiza las tragedias nacionales.

saludables recuerdos y el obligado olvido que permita continuar el camino²⁹⁶. La propuesta de Canales consiste en conciliar, en una misma persona, todas aquellas virtudes de las diferentes proclamas políticas, de tal modo que ninguno de los sectores sociales quede al margen de su atención:

“Se necesitaba con urgencia, explicó, un hombre que ayudara a sacar al país de la profunda crisis en la que estaba hundido. Ahora bien, el problema era extremadamente complejo. El personaje en cuestión no podía pertenecer a la especie de los hombres providenciales. El país ya había sufrido demasiado con la acción de los iluminados, los redentores, los salvadores de la patria grandes y chicos, de un extremo del espectro político y del otro. El personaje de hoy, por consiguiente, debía infundir confianza a todos, tranquilizar a todos, curar heridas mediante la sola irradiación de una presencia equivalente a un bálsamo, y para lograr eso necesitaba alcanzar una síntesis muy difícil. Tenía que hacer cuajar una combinación rarísima de carisma y de medianía: unir los dones innatos, la chispa divina, con esa mediocridad, esa vulgaridad no exenta de astucia, esa uniformidad gris, que la angosta faja del territorio, con unanimidad desconcertante, odiaban con todo su corazón y al mismo tiempo amaban, o por lo menos veneraban, puesto que toda salida de esos moldes les producía, junto con una morbosa fascinación, una desconfianza insuperable, un sentimiento de hostilidad virtualmente homicida” (p.110)²⁹⁷.

La definición que Apolinario Canales ofrece sobre la sociedad chilena coincide con la imagen reflejada en las novelas del autor, e insiste sobre la consagración de la normalidad y el orden como modelos prototípicos de seguridad y

²⁹⁶ Uno de los grandes aciertos narrativos de Edwards se encuentra en la falta de carácter panfletario de su narrativa y que guarda una directa relación con la pluralidad de voces narrativas que presentan el contenido de la trama tratada. Este tema será analizado en el capítulo cuarto del presente trabajo. Lógicamente, en una sociedad dividida por ideologías institucionalizadas, la lectura de unas obras tan ambiguas provocó multitud de interpretaciones partidistas, que desoyendo el valor literario presentado, basaban sus críticas en términos puramente dogmáticos. Años después de la publicación de estas novelas, Edwards todavía debe comprobar cómo la situación política de su país afecta al análisis de sus obras.

²⁹⁷ Para las futuras referencias hemos utilizado la edición *El anfitrión*, Madrid, Alfaguara, 1997. La primera edición es de 1987.

confianza. Una vez más, esta narrativa desgrana su percepción sobre la realidad nacional en función de la medida y el orden como virtuales oponentes a toda desviación de la norma, sea ésta familiar, social o política.

En su etapa previa al pacto, Faustino se enfrenta con sutileza a un orden opresor y dominante que lo cobija bajo sus tentáculos y que ofrece la necesaria seguridad a un ser determinado por un temperamento débil y sumiso. El orden que Faustino transgrede es el orden de raíz dogmática, la disciplina férrea y ciega de un partido político de tintes revolucionarios. La ideología comunista, debido a las grandes dificultades que atraviesa a lo largo de su existencia en Chile, exige de sus afiliados un compromiso inquebrantable, más comparable a la fidelidad familiar o religiosa, que a la normativa ideológica. Al igual que ocurre en la familia oligarca, conservadora y tradicional por naturaleza, el partido protege y ampara a sus miembros, pero desconfía de toda revisión o intención crítica. Las diferencias de opinión son, automáticamente, interpretadas como ataques generalizados contra el sistema, siendo toda disidencia susceptible de ser cercenada para evitar las posibles grietas del estatus. Silverio, en *Los convidados de piedra*, Faustino y el Narrador, en *El sueño de la historia*, conocerán y, en cierto modo, sufrirán las consecuencias del alejamiento del dogma. Faustino se define a sí mismo como un militante desvirtuado, poco energético y carente de la apasionada concentración en todo aquello que afecta al movimiento, al que accedió motivado por la fe de uno de sus amigos de infancia. El exilio no ha sido traumático para su experiencia puesto que la salida del país no responde a sus propios intereses, sino a una decisión tomada por el partido. Esta conocida pusilanimidad lo convierte en el objetivo principal de Apolinario Canales, por tratarse de un ser sin excesiva determinación, capaz de ser ganado para otras empresas y cuyo temperamento dúctil y maleable coincide a la

perfección con las características que el demonio criollo ha depositado en el nuevo líder nacional. Sus traumas de exiliado no responden a una duda ideológica y existencial ni derivan en un desencanto fruto de la escisión entre el deseo de residir en el país y la necesidad de permanecer alejado de él, sino a un criterio específicamente proteccionista y acomodaticio, toda vez que Faustino se debate entre el aburrimiento berlinés y la cómoda rutina de sus días en Alemania. El ansia de protección no procede inicialmente de un pánico hacia la posible represión violenta que significaría su regreso a Chile, sino de la tranquilidad y la confortabilidad depositadas en la constatación de que su angosta y vacía existencia en Berlín le permite una serie de privilegios que contribuyen a su paz de espíritu. En una situación de estabilidad política nacional es probable que Faustino reprodujese el estilo de vida limitado y controlable en Santiago. Consciente de esta apatía, Apolinario Canales lo conducirá en su trayectoria a través de lugares subterráneos, lejos de la temeridad de los espacios abiertos, para proporcionar la necesaria dosis de tranquilidad que una empresa como la suya precisa para convencer a su víctima:

“El hecho de que el lugar fuese subterráneo me tranquilizó, incluso me gustó, a pesar de que habría sido mucho más difícil escapar de una encerrona. Me encantan, supongo, los sitios recónditos, evocadores de claustros maternos. Por eso me gusta mi covacha de Berlín, a pesar de todo, y me sedujo la Máquina de Apolinario. Pero la covacha significaba la protección, el orden, con su dosis inevitable de aburrimiento, y la Máquina, en cambio, era una placenta vertiginosa, como la ballena de Jonás, y podía conducirme a cualquier parte” (p. 149).

Ese orden al que Faustino hace referencia es el orden del partido. La familia ya no representa para él un organismo compacto puesto que se ha desintegrado a raíz de la diferencia ideológica con su tradicional esposa. La relación matrimonial se rompe aparentemente, puesto que el narrador no ofrece posibles alternativas de interpretación, debido a la férrea separación política establecida entre Faustino y

María Eduvigis, su esposa. El talante apaciguador del narrador durante los años previos al gobierno de la Unidad Popular y sus colaboraciones en los suplementos culturales, defendiendo a contracorriente y en oposición a la línea estética del partido el gusto por las vanguardias históricas, se transformó durante el gobierno de Salvador Allende en una tendencia hacia la “inesperada vena panfletaria, un demonio lenguaraz, maledicente, que me brotó de no se sabe dónde, al amparo verbal que llegó a dominar en esos días en la Prensa, en los “medios”, como les dicen ahora” (p. 10).

El orden representado por el partido sugiere simplemente el acatamiento, la comodidad y protección de un sistema superior y distante que afecta el devenir de sus vidas de modo inconsciente y acrítico, en perfecto paralelo con la proyección ejercida por el orden familiar. La voluntad del partido para decidir sobre la vida y las conciencias de sus correligionarios se expresa en las primeras páginas de la novela, cuando el protagonista admite que la decisión de salir al exilio y la adjudicación del espacio representado por Berlín Este estaba depositada en el partido, de modo tal que Faustino no tuvo “más remedio que acatarla”. A partir de ese momento, la consonancia entre sus decisiones y las del partido parece discurrir por fases contradictorias, puesto que todo lo que hace Faustino conlleva las inevitables críticas de las autoridades más competentes. De hecho, el primer grave error del personaje consiste en asilarse en la embajada de Israel, por motivos de “pereza mental, y de distancia”, puesto que el edificio formaba parte de su itinerario diario. Para el partido, sin embargo, la elección de la embajada de Israel supone una traición a los principios representados por la Unión Soviética y un homenaje al conservadurismo más ortodoxo.

La lejanía real con el partido se manifiesta en Faustino mediante la imposibilidad para comprender la actuación de su hija Asunta, militante comprometida que se ha quedado en el país para luchar, concienciada, desde adentro. El carácter suicida de esta dedicación descoloca al protagonista y le hace dudar de sus verdaderas convicciones, mientras descubre la falsedad de los privilegiados militantes en el exilio, frente a las duras condiciones de vida de los miembros de base:

“De repente me dio vergüenza tener miedo, y no sólo tener miedo en este instante, sino haber vivido, a pesar de la militancia, del compromiso, de tantas cosas, de tantas palabras, a fin de cuentas, paralizado, o semiparalizado, por el miedo, miedo a los demás, y miedo a mí mismo, a nosotros mismos. Vegetábamos en una campana de cristal, me dije, rascándome la coronilla, protegidos y contentos, y ahora nos tocaron tiempos de prueba” (p. 137).

El exilio posee para Faustino connotaciones contradictorias porque carece de la voluntad de lucha política que define las actitudes disciplinadas de sus compañeros. Frente a ellos, la estancia en Berlín Este representa para el protagonista “una forma de invalidez, una parálisis, pero no de los músculos, de la voluntad”, sugiere la idea de una existencia vacía y hueca, pero al mismo tiempo acomodada, protegida, poco traumática en sus planteamientos y exigencias pero demoledora en su capacidad para absorber la voluntad del individuo.

El profundo desarraigo y desubicación que plantea el exilio sólo existe en aquellos expatriados que poseen la intención de regresar al país. En ese deseo, en el ansia constante del retorno, se manifiesta la esencia misma del pensamiento del exilio. Las características primordiales de aquellas personas que por motivos políticos o profesionales, o por la combinación de ambos, se ven forzadas a abandonar su país se definen a partir de parámetros en los que la presencia constante

del recuerdo de la tierra de origen se manifiesta de manera atormentada incidiendo sobre la cordura de sus representantes. Entre estas características destaca la nostalgia de un paraíso perdido al que desean regresar lo antes posible; la aparición de preguntas de esencia ontológica respecto a su papel como ciudadano en el conflicto planteado; la invasión constante de una actitud vital regida por el pesimismo y la negatividad; la angustia por no encontrar trabajo o la inseguridad y la perenne sensación de soledad²⁹⁸. En el caso de Faustino, el exilio presenta algunas de estas características tipificadoras, fundamentalmente en referencia a la búsqueda del paraíso perdido, la negatividad de su existencia y la soledad que le invade a pesar de estar rodeado de compañeros con los que comparte una situación paralela. El trabajo, por su parte, no representa una fuerte preocupación porque viene dado por el partido, mientras que las dudas de carácter ontológico son sustituidas por la ironía encubierta de su actitud vital hacia todo el movimiento político e ideológico que le rodea, toda vez que, como hemos visto anteriormente, las razones que justifican su exilio no responden a una convicción propia sino a la decisión de los miembros del partido.

Claude Cymerman²⁹⁹ considera que la literatura escrita en el exilio y sobre el tema del exilio se ha convertido en una de las referencias obligatorias de la literatura del continente americano, por razones políticas, dejando atrás las motivaciones económicas que han conducido al exterior a una buena parte de los escritores latinoamericanos. Cymerman establece una caracterización del nuevo héroe proyectado por esta narrativa en función de la progresiva degeneración de sus virtudes tradicionales, convertido por la acción del exilio en un ser definido como perdedor, alejado del aura mítica que se concede a los muertos. Con el paso del

²⁹⁸ Esta clasificación de las principales características de la personalidad del individuo en el exilio ha sido planteada por Ignacio LÓPEZ-CALVO, *Written in exile*, Nueva York, Routledge, 2001, p. 42.

²⁹⁹ Véase Claude CYMERMAN, "La literatura hispanoamericana y el exilio", *Revista Iberoamericana*, n° 164-165, julio-diciembre 1993, pp. 523-550.

tiempo, la frustración de la revolución iniciada en el país se establece como el producto de un fracaso colectivo que mina la fortaleza del exiliado, al mismo tiempo que la distancia respecto al punto original de la lucha desvirtúa su empeño y relaja sus convicciones:

“Así, el paradigma de la lucha revolucionaria, prestigioso y ejemplar en su pureza de cristal, ha venido a ser, con el fracaso de la lucha armada y el escepticismo iconoclasta del escritor exiliado, un modelo devaluado e impuro, lastimoso o cínico, fracasado o libertino: en resumidas cuentas, un héroe adulterado, decaído, venido a menos, una parodia de héroe, un antihéroe o, cuando menos, un *ahéroe*”³⁰⁰.

En la narrativa de Jorge Edwards el tema del exilio aparece retratado en tres de sus más recientes novelas y en los cuentos “Cumpleaños feliz”, “El amigo Juan” e “*In memoriam*”, de la colección *Fantasmas de carne y hueso*. En cuanto al tratamiento del tema en las novelas, éste adquiere una significación profunda y completa porque viene caracterizado desde una perspectiva que lo engloba dentro de tres coordenadas contrapuestas y al mismo tiempo complementarias: el exilio acomodado y el regreso forzado a la patria, en la novela *El anfitrión*; el exilio elegido y deseado, considerado como una categoría de aprendizaje frente al provincianismo del hogar nacional, en la novela *El origen del mundo*, y la inadaptación del exiliado en su regreso al país, que está presente en la novela *El sueño de la historia* y en los cuentos mencionados de *Fantasmas de carne y hueso*³⁰¹.

La inadaptación al medio externo que lo cobija deviene en Faustino del sentido de inutilidad que envuelve su estancia en Berlín, aumentando proporcionalmente su carácter pusilánime. La ciudad de acogida se ha convertido ante sus ojos en una fría y grisácea burbuja de cristal, protectora pero hueca. Frente a

³⁰⁰ CYMERMAN, art.cit., p. 547.

³⁰¹ La concepción del exilio en los diferentes protagonistas de las novelas mencionadas será analizada dentro de sus respectivos epígrafes.

la apatía que determina sus movimientos en el exilio, el temperamento activista y arriesgado de su hija en Chile profundiza su sensación de vacuidad cuando analiza la artificiosidad de las células chilenas en el exilio alemán y su desconexión con la realidad del conflicto abierto en el interior del país³⁰².

Faustino es un militante contradictorio, que no ha llegado a asumir en su totalidad el valor ideológico de las teorías comunistas. A pesar de su militancia, durante el viaje con Apolinario, el personaje hace continuas referencias a su pasado aristocrático, ligado a las grandes familias de terratenientes talquinos³⁰³, con sus blasones y escudos. Por otra parte, la educación católica recibida en su infancia y juventud ha dejado un profundo poso en su interior, de tal modo que en los momentos de mayor peligro o miedo participa del ritual religioso, e incluso se llega a preguntar por el resultado del juicio final en caso de que acceda a firmar el contrato que le ofrece el diablo.

La entrega responsable y comprometida a las leyes internas del partido está representada, para Faustino, en la figura plana y maniquea del Chico Fuenzalida, militante comunista desde su etapa universitaria, infatigable activista y víctima de los horrores de la represión y tortura del régimen pinochetista. Frente a la desconfianza propia del protagonista, en su condición de “aventurero apático, que no sale a los caminos porque ya las huellas no se divisan” (p. 23), el Chico emerge como una voz custodiante, supremo juez dispuesto a castigar las indecisiones del personaje, “¡era un gusano incrustado en mi conciencia! ¡Un verme que no se cansaba nunca de roerme por dentro!” (p. 31). Para el Chico la existencia estaba marcada por la defensa acérrima de las leyes del partido, como homenaje final a las

³⁰² En la novela *Los convidados de piedra* se presenta una actitud similar en el personaje de Guillermo Willians cuando comprende que la actitud más heroica y sincera probablemente haya sido la de su esposa, que a pesar de haber sido torturada permanece en el país, mientras Guillermo se encuentra escondido y protegido en Suecia.

³⁰³ De la ciudad chilena de Talca.

víctimas de la represión militar; ante los escasos momentos de indecisión o debilidad que se pudieran plantear, convenía, desde su punto de vista, hacer un esfuerzo supremo por sobreponerse y luchar por los compañeros que han tenido menos suerte. Conforme transcurre la acción, la percepción de este personaje secundario aumenta su condición grotesca, puesto que aparece caricaturizado como un personaje plano, dogmático, que posee un enorme poder sobre la conciencia del protagonista³⁰⁴:

“Tenía la política metida en la sangre, en el globo amarillento de los ojos. “O militas en serio”, alegaba, “o te quedas sentado en tu cueva”, y me miraba con intensidad, con la evidente sospecha de que yo, víctima de mis debilidades, de mis ancestrales atavismos, no le tomaba el peso al asunto” (p. 17).

Hacia el final de la novela, cuando Faustino es detenido por la policía en la oficina de inmigración alemana, después de haber entrado al país sin ningún registro previo de salida, y es recluido como un enfermo mental, el Chico se aproxima a él para achacarle su falta de compromiso con el partido y para acusarlo incluso de desertor, utilizando un tono de marcada superioridad que fluctúa entre la abierta burla y la reprimenda severa. Llama la atención que la acusación del Chico se base en la asimilación y percepción de la nostalgia como componente generador del conservadurismo ideológico, concibiendo el recuerdo de la infancia en su pueblo natal con un regreso a sus orígenes político-sociales:

“tú te habías dejado influir, Faustinito, por elucubraciones raras, ajeas. ¡Con tu formalismo decadente, con tu desconfianza frente a los contenidos progresistas! Y te habían bajado manías. Hablabas demasiado de Talca, de tu familia, de tus pergaminos, imaginarios o verdaderos. La nostalgia, en determinados casos, se puede convertir en una monomanía reaccionaria, ¿no lo sabías?” (p. 175).

³⁰⁴ Para Carlos Iturra, el personaje más grotesco de la novela es el Psicólogo porque en su actuación hacia el final de la novela descentra al protagonista e intenta demostrar por todos los medios que ha enloquecido, cuando se le presupondría una voluntad para ayudar a superar los traumas de un inexplicable viaje. Carlos ITURRA, “El anfitrión de Jorge Edwards”, *La Nación*, Santiago, enero 1988, pp. VI-VII.

El hecho de aceptar la propuesta que le ofrece Apolinario viene dado por las posibilidades de independencia que se abren para Faustino. Cansado de las anquilosadas consignas del partido y atemorizado por la suerte que su comprometida hija pueda sufrir en Santiago, opta por un nuevo programa, que habrá de afectar tanto a su vida como a sus relaciones con la política y el poder. Además, para Faustino la utopía política había desaparecido en su etapa en el exilio, así como también se había evaporado su confianza en sí mismo, convirtiéndolo en un ser sin certezas, que vegeta en una existencia mediocre, y desconociendo qué es exactamente lo que desea. El demonio criollo le ofrece la posibilidad de recuperar esa utopía vital e ideológica, de transformarse en un nuevo ser, dejando atrás la “covacha” protectora que lo cobija.

Su separación del núcleo duro del partido se efectúa desde el primer momento, si bien se amolda a su situación privilegiada en Alemania, ante la imposibilidad de volver a su país de origen. Contrariamente a la versión asustadiza que ofrece ante los demás exiliados en Berlín Este, Faustino se convierte en un héroe de la resistencia a la dictadura desde el exterior para su hija. Cuando se encuentran en Chile, Faustino, intimidado por la imposibilidad de explicar las verdaderas razones que lo han llevado hasta el país, mantiene las expectativas de su hija sin negar incluso su participación en el atentado contra el dictador.

Frente a la radicalización y estatismo de las posturas del partido, Faustino se enfrenta al completo desorden que supone la aparición de Apolinario Canales y su posterior propuesta. En un principio, la relación entre ambos está basada en la constante sospecha del protagonista respecto a su anfitrión, debido a la desproporción de sus ilimitados poderes sobre él y la falta de certeza que su compañero de viaje le ofrece. Apolinario se presenta en escena envuelto en toda clase

de joyas de proporción desmesurada y en tejidos de calidad, aunque de dudoso gusto para las discretas costumbres de Faustino. Se trata de un exiliado chileno, que había formado parte de organizaciones socialistas y que ahora disfrutaba de los placeres pequeño-burgueses. Como Mefistófeles criollo hace gala de un especial brillo en sus ojos, una infinita paciencia hacia su presa y una larga uña negra delatora³⁰⁵. Su inmenso poder se manifiesta, por ejemplo, en su capacidad para organizar actos de gran envergadura a nivel nacional o para atravesar fronteras protegidas con el beneplácito del personal de seguridad. Sus continuas insistencias de reunión iniciales son aceptadas por Faustino como demostración de su necesidad de imponer su voluntad respecto a la presión ejercida por el Chico Fuenzalida, un último intento de rebelión frente al dogma.

El encuentro con el anfitrión supone el inicio de un viaje sin regreso cuya trayectoria confusa y laberíntica conduce al personaje por un territorio irreal, en tanto que posee connotaciones metafísicas que superan el simple posicionamiento espacial. Para representar la irrealidad del trayecto, el anfitrión elige lugares subterráneos que simbolizan la caída en el infierno, espacios alternativos, no utilizados por la gente corriente, en una progresión constante de escaleras que suben y bajan, ofreciendo una visión estratificada de la realidad del anfitrión, y a la vez profundamente desestabilizadora. Los espacios por los que circulan a su llegada a Chile manifiestan la misma característica laberíntica con largos corredores interiores que conectan distintos espacios ocultos dentro de edificios cuya extensión y profundidad supera las leyes de la lógica, de manera que pueden acceder a diferentes locales públicos sin salir a la calle. A su llegada a Chile, el anfitrión propone un recorrido por los recuerdos del protagonista que actúa a modo de flash-back temporal, permitiendo el

³⁰⁵ El motivo de la uña responde a la ficcionalización de la figura de Francisco Coloane que en la novela corresponde con el retrato panegírico realizado por Edwards al escritor chileno, en EDWARDS, "Recuerdos de Coloane", *Diálogos en un tejado*, ed.cit., pp. 109-116.

reencuentro con algunos personajes de su juventud, como “el Poeta”³⁰⁶, o de sus tiempos como crítico de arte representados en el bar “la Unión Chica”, escenario en el que se reunían los grupos literarios locales. Supone, asimismo, un reconocimiento de los nuevos espacios del poder simbolizados a través de los Clubes elitistas de los miembros del gobierno. De este modo, la ciudad posee para Faustino una caracterización novedosa, en la que se superpone el reencuentro con el pasado íntimo y el escenario de la realidad cotidiana. Como si de una condena a muerte se tratara, el anfitrión concede al protagonista la posibilidad de pedir una serie de deseos antes de ejecutar los principios de la proposición. Faustino ansía entonces reencontrarse con el país de su juventud a través de la recuperación sensorial del gusto, la vista, el olfato y el oído: “comer pejerreyes fritos en un boliche que se llamaba Don Maula” y “sentarme en un banco de la plaza de Talca, debajo de un pimiento, y escuchar la voz de la niña de que me enamoré hasta las patas cuando era muchacho” (p. 78).

La tentación del protagonista se efectúa mediante la dotación de aquellos recursos vetados para él debido a su condición de exiliado en un país comunista. Frente a las limitaciones que esta sociedad definida por la tonalidad grisácea impone, Apolinario ofrece a Faustino la posibilidad de gozar de los placeres más tentadores para un hombre de sus características: opíparos manjares culinarios, relaciones sexuales con bellas jóvenes, dinero, lujos reservados para las clases más adineradas y poder. Para aumentar la sensación de irrealidad y la imposibilidad de que Faustino tome conciencia de lo que está sucediendo, el anfitrión sitúa el comienzo del viaje en lugares interiores, lo cual aumenta la incertidumbre del protagonista y su

³⁰⁶ La incorporación de la figura del Poeta debe entenderse en la novela como un homenaje a los inicios literarios del escritor, un guiño a la entrada del autor en el mundo de la bohemia local. Véase “Jorge Edwards: el discreto empleo de las pesadillas”, *ABC*, Madrid, 3 de septiembre de 2001: “Entonces me presentaron a un escritor, el primero que conocí, Alejandro Jodorowsky. Íbamos a su casa, que estaba cerca de un manicomio, nos subíamos al tejado para ver a los enfermos, nos poníamos una capa roja que volvía loco a los locos. Y pensaba: “Esto es entrar en la literatura, salir de la casa de la abuela y acabar gritando a unos locos””.

sensación de asfixia. Otro detalle desconcertante se expresa a través de la utilización de dobles y de personajes que representan a otros personajes, en un juego constante de identidades suplantadas: mujeres que aparecen en diferentes ocasiones en escena, actuando con distintos papeles; el anfitrión disfrazado de anciano revolucionario; los mozos que custodian las entradas en los diferentes y múltiples recintos a los que asisten y que poseen un inquietante parecido, son algunas de las excentricidades que circulan ante los atónitos ojos del protagonista, confundiéndolo todavía más, si cabe. El propio Faustino se siente incluso tentado a pensar que no es él realmente el que está realizando el irreal y peligroso viaje junto a su anfitrión, “De repente ya no sé si soy yo o si soy otra persona...” (p.75), sino que se observa a sí mismo actuando bajo el irresistible mandato de un diablo criollo.

La relación que se establece entre los dos personajes atraviesa diferentes estadios a lo largo de la novela en relación con el fluir de los acontecimientos. En líneas generales, la sospecha es permanente por parte de Faustino, que se siente atrapado por su anfitrión, imposibilitado para demostrar su voluntad y sabedor de que éste lleva las riendas del viaje en todo momento. El hecho de que cada uno de los pasos dados por la pareja esté determinado de antemano desconcierta a un protagonista fascinado por el ilimitado poder del anfitrión. Con todo, cuando la tensión entre ambos aumenta y Faustino observa el grave peligro que corre en Chile, después de haber entrado clandestinamente en el país, el personaje se siente aterrado cuando el anfitrión lo deja solo o en compañía de otras personas y huye inconscientemente en su búsqueda. En ocasiones, la compañía del anfitrión desata en Faustino un sentimiento contradictorio que fluctúa entre “la conciencia del peligro y cierta fascinación, cierta vanidad, incluso” (p. 93), que se centra fundamentalmente en el hecho de haber superado la rutina, el orden establecido, estático, para sustituirlo

por la novedad de los paseos en helicóptero, de la libertad absoluta de movimientos dentro de dos países de raigambre dictatorial, sea comunista o militar, o la ubicuidad para acceder a distintos y opuestos lugares de reuniones políticas.

La constante tensión que experimenta el personaje antes de que la proposición se explicita lo conduce a un estado de impaciencia que en los momentos más álgidos se manifiesta a través de un sarcástico desprecio mal disimulado hacia el anfitrión, decidido a abandonarse a su suerte ante la imposibilidad de salir de las garras de éste. Momentos antes de la explicación de la proposición, Faustino se siente esperanzado ante lo que puede ocurrir y recuerda, obligándose a sí mismo a reconocer su talante soñador, que en el fondo ha tenido siempre carácter emprendedor:

“Debo reconocer que soy una persona de escasa paciencia. Llevo una vida mediocre, menos que mediocre, pero nunca he dejado de poseer, pensando bien, aspiraciones descabelladas. Si hubiera de hacer un balance, no sé que alto porcentaje de mi tiempo vivido lo habré dedicado a soñar despierto. Lo que ocurre es que no me gusta hacer balances. Los balances pertenecen, justamente, al pasado muerto. Y yo, siempre, siempre (...) espero un cambio repentino, una apertura al futuro, un golpe de magia, algo...” (pp. 108-109).

El negativo deslumbramiento inicial del personaje ante una proposición tan irracional le obliga, en un primer momento, a huir de su anfitrión, en unas condiciones extremadamente difíciles. Su estancia clandestina en el Chile dictatorial crea en Faustino un proceso paranoico que le enferma de ansiedad, cuando comprueba que no puede confiar en nadie y que desconoce las razones últimas de cada uno de los habitantes del país, incluida su hija Asunta. Ésta le ayudará a regresar a Alemania con un pasaporte falso. Las pruebas que el protagonista va superando hasta que sale del país, simulan estar basadas en la casualidad, pero lo cierto es que cada uno de los pasos dados está guiado en la sombra por Apolinario,

de hecho, cuanto más se aleja Faustino de la órbita de su anfitrión, más se acerca inconscientemente a la firma del contrato³⁰⁷. El gran aliado de Canales es la propia ansiedad de un personaje antiheroico, así como sus eternas dudas, puesto que en los instantes de mayor temeridad llega a admitir que la firma del contrato no sería al fin y al cabo un error tan grave. De este modo, cuando la tensión culmina en el interrogatorio de la oficina de inmigración berlinesa y Faustino percibe la presencia de su particular demonio se aferra a él para que, con su poder, le libre de la pesadilla vivida, incluso a costa del alto precio que deberá pagar:

“Te alegraste de conservar, pese a tu postración, tan buenos reflejos, y te dijiste que Apolinario Canales, al fin y al cabo, tenía que estar en todas partes, orquestando tu salida de esos recintos y supervisando desde la sombra, con toda la discreción que el caso requería, tu regreso” (p.179).

Con esa facilidad diabólica, Canales consigue satisfacer sus planes sin apenas empeño. Faustino, dadas las extraordinarias circunstancias que lo rodean, entre ellas un atentado históricamente planeado contra el dictador, se ve obligado a modificar su personalidad para esconderse debajo de la presencia de un ser políticamente más discreto. Inconsciente e irónicamente, por lo tanto, accede a la propuesta planteada, facilitando el trabajo de su anfitrión, mientras da el primer paso al oficializar su nueva personalidad en la impresión de un pasaporte falso que le permita salir del país y regresar a Alemania:

“Hice un rápido esfuerzo para acordarme del nombre que me habían inventado y que acababa de repetirle a la dependienta, y después, para estar más seguro, lo leí en la tablilla: Demetrio Aguilera Sáez. Ése soy yo, me dije. Mi padre se llamaba Demetrio, igual, o quizás José Demetrio, y mi madre, Emelina, doña Emelina Sáez, nacida en Talca la Ilustre” (p.154).

³⁰⁷ Cuando Apolinario sale de la escena, una vez que Faustino ha logrado escapar antes de la firma del contrato, el protagonista es seguido por un perro callejero que estaba presente en el mito fáustico pero que en la novela se presenta degradado en su versión criolla, al aparecer caracterizado como un “quiltro de porquería”.

Al final de la novela, Faustino, a pesar de no haber firmado todavía el contrato por la venta de su pasado, comienza a comportarse de acuerdo con los parámetros de su nueva personalidad, la que en apariencia le había tocado en suerte en su pasaporte falso. Faustino comprende de repente que todo lo ocurrido hasta el momento había sido dispuesto milimétricamente por el anfitrión con la inestimable connivencia de sus compañeros de exilio. Sin embargo, a la hora de la verdad, decide que éstos no van a formar parte del nuevo orden orquestado bajo su gobierno. Contará sin embargo con la ayuda del inefable Canales, es decir, del demonio, para trazar las nuevas consignas de su poder. Su existencia adquiere ahora características novedosas y su personalidad se transforma gracias a la superioridad que posee sobre sus excompañeros, anticipando, de este modo, el disfrute de su recién estrenado papel en la sociedad:

“Esta vez, eso sí, no hubo ni la más ínfima vacilación en mi respuesta, hasta el punto de que sospeché, con asombro, observándome a mí mismo con curiosidad, que el otro, Demetrio Aguilera Sáez, tomaba posesión de mi yo más profundo y comenzaba, con toda desfachatez, a responder por mí. Demetrio Aguilera Sáez reveló una vena bromista, y le respondió al Psicólogo con una metáfora bastante silvestre:

“ ¡Como pera madura!”, dijo” (p. 195).

III. 2. 3. 4. La arbitrariedad de la verdad.

La férrea simplificación familiar o política que se imponía a los desencantados protagonistas de las novelas iniciales evoluciona en la narrativa posterior hacia una perspectiva más individualizada de los conflictos y la interacción entre las distintas fuerzas se estanca en un área menos aplicable a la generalidad. Los temas predominantes en la colección de cuentos *Fantasmas de carne y hueso* y *El origen del mundo* se concentran en el deslumbramiento amoroso con sus múltiples

formas de expresión y fracaso, y el concepto del paso del tiempo. El protagonista de esta novela, Patricio, intuye, como el Marqués, el presunto adulterio de su esposa con su mejor amigo, en el momento de su mayor declive físico y mental. La novela explora la decadencia humana, desde un nivel ideológico y etario, cuando los personajes se encuentran a sí mismos en el ocaso de sus vidas. Significa un paso más en la producción narrativa del autor, respecto a la esperanza que surge para la sexagenaria protagonista de *La mujer imaginaria* o la grotesca caída que experimenta el Marqués en *El museo de cera*. La humanización de unos personajes verosímiles, simples y cotidianos contribuye a la creación de un mundo en el que los conceptos asimilados a lo largo del tiempo de sus vidas se derrumban. El declive vital y la decadencia física intentan contrarrestarse en la mente del protagonista con el ansia inconsciente de recuperar el esplendor del erotismo y la necesidad de satisfacer un deseo sexual que quizás creía dormido. De esta necesidad soterrada surge la contemplación del cuadro de Courbet³⁰⁸, con la plasmación fidedigna del sexo femenino y la voluntad de que su esposa reproduzca la posición de la joven del cuadro, así como el placer de escuchar una y otra vez las aventuras galantes de su amigo Felipe Díaz.

La novela encierra la trama dentro de un triángulo amoroso irreal, pero creado artificialmente en la cabeza desquiciada del protagonista. En él se encuentran Patricio, Silvia, su esposa, y Felipe Díaz, su mejor amigo. Silvia representa la astucia y la serenidad de una mujer mucho más joven, que mantiene la frescura de pensamiento y observación en el marco de un universo en el que los hombres que la

³⁰⁸ El cuadro de Courbet reproduce el retrato de una mujer en cuyo primer plano se encuentra la plasmación del sexo femenino. El cuadro posee una significación legendaria especial debido al hecho de que permaneció escondido para el gran público, perteneciendo a colecciones privadas, desde su creación en 1866, siendo su último dueño, tal y como se especifica en la novela, Jacques Lacan.

rodean han alcanzado una edad en la que su comportamiento toma las características de la infancia, dado sus continuos caprichos.

El personaje de Felipe Díaz puede encuadrarse en la lista de personajes antagonistas o alter ego del protagonista, característicos de la narrativa de Edwards. Como personajes alternativos a la acción de aquéllos, esta narrativa presenta, continuamente, el empleo de seres semiocultos, privados de voz, en ciertos casos, que actúan como contrapeso, en la sombra. La señora Cristina, en *El peso de la noche* puede considerarse la primera manifestación de este tipo de personajes, seguida por la colección de los ausentes en la celebración de aniversario de Sebastián Agüero en la novela *Los convidados de piedra*, y el constante recuerdo del tío Salustio en *La mujer imaginaria*. La sombra de remordimiento o la constante presencia fantasmal que estos seres provocan en los personajes se presenta como generatriz de la trama, porque en el juego presencia-ausencia influyen sobre los demás actantes, modificando sus comportamientos. Pese a los intentos de negación, los protagonistas no pueden dejar de admitir el subyugante peso de sus conciencias. Cuando la seriedad de los contenidos se aligera mediante la incorporación del humor, la narrativa del escritor chileno opta por la introducción de personajes subsidiarios, menos trascendentes que sus homólogos anteriormente citados, para crear en los protagonistas esa sensación de incomodidad. Como absoluta fuente de preocupaciones, aparecen en los textos personajes como Apolinario Canales, el diablo fáustico que intercambia pasados por presidencias del congreso chileno, en *El anfitrión*, y, fundamentalmente, Felipe Díaz en *El origen del mundo*. Este personaje representa la pérdida de una ideología institucional, carente de romanticismo y que, en lugar de ofrecer respuestas y alternativas genera encorsetamientos y prejuicios. Como exiliado chileno, por haber pertenecido al partido comunista, Felipe se aleja

del canon sacramentado por el dogma del grupo y es acusado de tendencias aristocráticas, como el gusto por la elegancia en su vestimenta y unos modales exquisitos. En este sentido, Felipe coincide plenamente con la representación de Faustino Piedrabuena, el humorístico Fausto de *El anfitrión*, si bien, aquél transforma su incertidumbre y desconfianza en una clarividencia ideológica más consciente. Se mantiene al margen de las convenciones y practica un culto a la personalidad propia, digna de despertar las iras de los seguidores ciegos de la causa. Felipe representa para sus compañeros y amigos la alegría y las despreocupaciones del *bon vivant*, del hombre entregado a los placeres terrenales y que disfruta de su satisfacción. De este modo, el protagonista lo describe como el característico intelectual latinoamericano:

“que pasó por la religión comunista, como era de rigor, pero que venía de lo que se llama por allá, y también, si es por eso, por acá, una “buena familia”, y que nunca renunció ni quiso renunciar, a las maneras, a los comportamientos y ni siquiera, en el fondo, a las arrogancias de los hijos de las buenas familias” (p. 28)³⁰⁹.

Felipe Díaz se aparta del orden del partido comunista de una manera sutil, mucho antes de que los acontecimientos históricos empezasen a sembrar ciertas dudas en los correligionarios, y ha de sufrir por ello el alejamiento de sus compañeros y amigos, bajo las acusaciones de temperamento elitista, pero sin dejar nunca de importunar la labor del partido. El partido no sólo determina el aspecto ideológico de los afiliados sino que afecta a la práctica totalidad de sus vidas, definiendo las compañías susceptibles de ser tomadas en cuenta frente a aquellas que por oponerse a los principios del partido deben ser eliminadas. En el caso de Felipe, el hecho de atreverse a menospreciar los hitos intocables del momento, ya sea la revolución cubana o el bloque soviético, obligó a los miembros del partido a

³⁰⁹ Para las futuras referencias hemos utilizado la edición *El origen del mundo*, Barcelona, Tusquets Editores, 1996.

desestimar su persona y a expulsarlo definitivamente de las reuniones celebradas. Sin embargo, la realidad impone el caso inverso, puesto que es el propio Felipe el que decide alejarse del dogmatismo ideológico y de las contrariedades que supone el pensamiento stalinista en sí y su materialización en hechos concretos:

“A pesar de su frivolidad, nunca disimulada, Felipe Díaz era un devorador de diarios, de libros, de papeles impresos. Tenía una inteligencia penetrante, bien ejercitada, una capacidad de asimilación digna de una esponja, una memoria de elefante, y me consta que en los comienzos de la década de los sesenta, e incluso antes, en los años posteriores al XX Congreso del PCUS y al informe secreto de Nikita Krushev (no podemos evitar, ni siquiera ahora, el lenguaje de iniciados, la jerga), había empezado a dudar de nuestra “causa”. Era el único entre nosotros que siempre, desde los primeros años, mostró simpatías más bien matizadas, salpicadas de observaciones jocosas, francamente irrespetuosas, por Fidel Castro...” (pp. 29-30).

De ahí en adelante, su solitaria vida discurre entre las conquistas femeninas y el alcoholismo, convertido en un personaje literario de raíz stendhaliana³¹⁰, que termina suicidándose cuando la necesidad de alcohol genera en él una impotencia que destruye su promiscua vida amorosa. En los momentos previos a su muerte, deprimido ante la sensación de haber perdido su habilidad para mantener su condición de eterno amante, el personaje intenta infructuosa e irónicamente resignarse leyendo a Séneca. La lectura, sin embargo, contradice su experiencia vital y precipita su desenlace cuando se ve imposibilitado para soportar la derrota que le produce la impotencia y la falta de independencia erótica. Sus irremediables deseos de mantener la actitud de eterno seductor se truncan cuando la impotencia producida a causa de su alcoholismo genera una respuesta sorprendente en una de sus jóvenes

³¹⁰ El narrador protagonista describe a Felipe como reflejo de un personaje de los “escritos íntimos” de Stendhal que necesita poseer una mujer distinta cada noche. Una vez consumada la posesión, la mujer deja de resultar atractiva y debe ser sustituida de inmediato. Para Felipe, el hecho de que su última conquista, una mexicano-japonesa, esté dispuesta a soportar su impotencia y a permanecer junto a él supone un ataque a su libertad y coarta sus movimientos, de manera tal que propicia el suicidio.

amantes, dispuesta a sacrificarse por él, y a sustituir el sexo por el placer de la compañía y la conversación. Ante la presión que esta circunstancia supone para la otrora conciencia triunfalista del personaje, éste opta por abandonarse decididamente al alcohol, buscando el consuelo en ocasionales amantes maduras y carentes de todo atractivo físico. El egocentrismo del personaje se manifiesta en el planteamiento mismo de su muerte, cuando prepara cada uno de los pasos necesarios como si de un guión cinematográfico se tratase, con el fin de infundir cierto refinamiento a un hecho macabro, como culminación precisa para una vida vivida de cara a la galería, destinada a epatar las conciencias y a generar comentarios, más allá incluso de su desaparición física.

En sus continuas excentricidades, Felipe sorprende a sus compañeros mediante la recapitulación de novedades impensables, puesto que para él, el placer no se encuentra en las anécdotas de su larga vida, sino en su recreación ante un oyente entregado:

“Aún más, me dije que actuaría con la filósofa pensando en lo que me iba a contar, armando quizás los comienzos de una que otra frase, riéndose para sus adentros. Porque era un actor deliberado y consumado, y la eficacia de sus representaciones era infalible” (p.38).

Frente a la exageración vital de Felipe, Patricio cultiva la vida sana del intelectual de izquierdas en el exilio. Médico generalista y psicólogo, se precia de conocer el género humano y sus comportamientos. Metódico y rutinario, concibe su vida desde la óptica de la cotidianidad, enfrascada en la virtud de la vejez tranquila, los gestos rutinarios y la incapacidad para ampliar su mente, relejendo una y otra vez los textos básicos del comunismo, en un momento histórico en el que la ideología ha quedado reducida a una serie limitada de países. En su insensata recuperación de un dogma anquilosado se expresa todo el desequilibrio de un

personaje que mantiene su ritmo vital como única supervivencia ante la inminente decadencia física. Sin embargo, esta inusitada defensa de unos principios ideológicos trasnochados coincide con la percepción declinante de la vieja Europa y el progresivo deterioro de la mágica imagen luminosa e intelectual del continente, representada en el drama de Bosnia y la imposibilidad manifestada por los europeos para hacerse cargo de un conflicto que desborda su capacidad de comprensión. Su vida se transforma rápidamente cuando descubre el presunto adulterio de su esposa, pero lo cierto es que esa creación tiene significado exclusivamente en su interior. El programático orden que dominaba su vida se resquebraja cuando él mismo cae en la tentación de sus elucubraciones, lo que redonda en la fragilidad de las convicciones mismas.

A diferencia de los anteriores personajes analizados, a lo largo de la narrativa del escritor chileno, dominados por un orden familiar o político-ideológico, Patricio es presa de un orden mucho más personalizado, propio de cada individuo y definido por el mantenimiento, a toda costa, de un método de vida que le permita mantenerse a flote. La búsqueda del equilibrio personal es la que garantiza este tipo de orden, por encima de toda convención social. La llegada de la vejez y la decadencia física y mental, unida a la implacable acción de los celos distorsionan este orden positivo porque, al contrario de lo que ocurría en el orden castrador de raíz familiar, este orden permite la supervivencia, la calidad de vida y la utilidad, frente a los perjuicios del deterioro de la edad. En este sentido, en el caso de *El origen del mundo*, la aparición de Felipe Díaz refuerza el concepto de orden del protagonista, al oponer todo lo contrario, el desorden de una vida disipada que comienza por el propio respeto hacia su salud. Como médico y hombre de costumbres meticulosas, Patricio se ve superado por la transgresión de las leyes de la medicina representadas en el

caso de Felipe, como bebedor empedernido y amante promiscuo. El peso que Felipe ejerce sobre la conciencia del doctor se manifiesta en un inconsciente deseo nunca satisfecho de imitarlo, porque su personalidad sencillamente se lo impide. La relación afecto-odio que establece Patricio con respecto a su antagonista se expresa a la perfección en la concepción del suicidio de éste como un acto de victoria final. Para el protagonista la vida de Felipe en los últimos años había superado las leyes propias de la medicina y podía considerarse como un préstamo o un regalo que el destino le ofrecía a pesar de la pésima gestión de su propia salud. Patricio podría entonces considerar la muerte del amigo como un acto de justicia por parte de ese destino, y, por lo tanto, tendría una explicación racional. Sin embargo, el suicidio preparado minuciosamente por Felipe, en el que cada detalle reincide sobre su carácter premeditado, supone para Patricio el triunfo final del amigo, en su condición de persona que ha disfrutado de la vida de un modo poco convencional y ha tenido el valor de decidir incluso cómo habría de ser su muerte.

El conflicto que desarma su apaciguada existencia surge de manera accidental ante la anécdota de una visita al museo parisino de Orsay donde contempla el cuadro *El origen del mundo* de Courbet. La observación del cuadro le trae a la memoria la manía de Felipe Díaz, su viejo amigo, de fotografiar a sus amantes desnudas en poses eróticas. Cuando éste se suicida y Patricio descubre la fotografía de su esposa Silvia entre la colección del difunto, comienza a crear toda una serie de elucubraciones en su mente cuyo único objeto consiste en desequilibrarlo emocionalmente y convencerse del engaño al que había sido sometido. Los celos se convierten en este caso en una realidad alterna, un universo desconocido para el protagonista y que tambalea los cimientos de su propia existencia. El tiempo se detiene en ese instante

de concienciación porque el futuro no podrá continuar la línea evolutiva que él esperaba y el pasado se transforma en una categoría desconocida y llena de lagunas, toda vez que no existe evidencia de la seguridad y confianza en sus propios recuerdos.

Las dudas que aparecen en la mente de Patricio sobre la presunta infidelidad de su esposa con su mejor amigo generan un proceso de búsqueda de información que no se detiene ante las continuas negaciones del caso. Convencido como está de la relación entre Silvia y Felipe, los razonamientos de las personas que entrevista, inquiriendo alguna posible fisura que confirme sus sospechas, se interpretan como mentiras piadosas de amigos que temen el dolor, el bochorno y la vergüenza del anciano. De este modo, el proceso de búsqueda aparece viciado desde su inicio, puesto que la conclusión ha sido tomada y aceptada por el protagonista independientemente del resultado de sus pesquisas. En una ocasión, cuando Patricio interroga a Alfredo Arias, un antiguo amigo, no observa ningún motivo de preocupación en la desproporcionada ofensa que éste sufre ante tal pregunta porque está obsesionado con el triángulo Silvia-Patricio-Felipe. Sin embargo, al final de la novela, Silvia plantea al lector la posibilidad de una relación con Arias que quedaría encubierta para siempre: “¡Qué habrá pensado (Arias), cómo se habrá reído por dentro!” (p.157). Paralelamente, la duda, considerada ésta como el momento previo a la confirmación de sus sospechas, posee un carácter vital para el personaje, de modo tal que se convierte en el único punto de referencia, llenando sus horas de vigilia y de pesadillas:

“no podría vivir, no podría soportar los pocos años de vida que me quedaban por delante, “Sí, Madame. Soy médico, y me conozco bien, y sé que la ansiedad, la incertidumbre, me podrían destruir a muy corto plazo”, no podría, más bien,

sobrevivir, porque esto ya no podría llamarse vida mientras no saliera de la duda” (p.

135).

El único desenlace posible para un caso como el suyo se encuentra en la confirmación de sus temores, pero no supera la superficie. En ningún momento se insinúa una medida drástica, como la separación de la pareja o el castigo de la adúltera. Antes al contrario, la apremiante necesidad de saber la verdad, su verdad, determina la ambigua resolución de Silvia cuando la confirma. Los posibles motivos que justificaron esta unión o los sentimientos de la esposa quedan en segundo plano porque, como ya hemos dicho, no se produce una escena dramática y desgarradora por parte del marido ultrajado sino una sensación de paz, descanso y conclusión. En el fondo, la duda responde a una reacción nerviosa ante la pérdida de un buen amigo de un modo violento y trágico. Como médico, su impotencia ante el suicidio de Felipe y el hecho de no haber podido hacer nada para detenerlo crean en el personaje una intensa angustia que comienza a materializarse a través de una excusa que le permite mantener su mente ocupada y, en mayor medida, le conceden la oportunidad de odiar al amigo que se ha ido para siempre dejándolo sólo. El desenlace nos lleva a pensar que la búsqueda de la verdad que inicia Patricio no se detiene en la constatación del adulterio, o si Silvia es la mujer que aparece en la fotografía encontrada en la casa de Felipe, pegada a otra que reproduce la posición de la mujer en el cuadro de Courbet, sino tal y como asegura María del Pilar Vila, “si la vida de Patricio Illanes no ha sido en definitiva una máscara que ha encubierto la frustración, el aislamiento y la soledad”³¹¹. Por esta razón su mente y su cuerpo se serenar cuando Silvia confirma lo que él desea oír, mientras el acto sexual entre ambos recupera al personaje, iniciando así un nuevo capítulo de su existencia.

³¹¹ María del Pilar VILA, “Jorge Edwards: tras las huellas de la verdad”, *Estudios Filológicos*, n° 34, Valdivia, 1999, p.43.

Frente a la progresiva locura que experimenta Patricio, el personaje femenino se manifiesta como la voz de la cordura y el retrato amable de la mujer que ha sabido adaptarse a las circunstancias y sobrevivir cómodamente en ellas. En la lectura atenta de la novela comprobamos la visión tangencial y sesgada que de Silvia posee su marido, porque accedemos a una información que ni siquiera él ha logrado obtener con sus inútiles pesquisas de investigador privado. La posibilidad de que ella haya mantenido una relación con Felipe no resulta trascendente para el marido porque el carácter sexual de esa unión no es más frustrante para él que la constatación del apego sentimental que existía entre ambos, lo que sugiere una terrible traición a sus principios, convencido como estaba de que Felipe se había convertido en su propiedad, en su amigo íntimo.

En su reflexivo silencio, Silvia explicita la realidad de su relación con el doctor, una relación basada más en el cariño que el amor propiamente dicho, pues de quien ella estaba enamorada era de Felipe. Patricio le ofrecía la posibilidad de llevar una vida plena, alejada del provincianismo de su pueblo natal, y la tranquilidad de una vida que el exilio convirtió en una existencia completa y triunfante:

“Siempre sostengo que el golpe militar, en cierto modo, nos abrió los ojos.

Los hombres nunca dicen estas cosas, y menos cuando son políticos o politiqueros, como todos los chilenos sin excepción, los de adentro y los del exilio, pero las mujeres sí que podemos decirlas. El golpe nos hizo conocer el mundo a la fuerza. Y ya no podemos volver, ni a Iquique ni a ninguna parte. Ya no hay regreso; el regreso, ahora, es un anticipo de la muerte” (p. 154).

La desmitificación del exilio como salvaguarda de la conciencia política nacional, convertida en la mente de Silvia en una oportunidad de salir de un horizonte limitado y opresor determina de algún modo el apego que siente hacia su marido y la voluntad inquebrantable de permanecer junto a él, legitimando de este

modo su privilegiada situación dentro del contexto internacional frente a la alternativa provinciana. Por esta razón, tanto en el caso de Silvia como en el de Patricio la existencia placentera de su exilio parisino se consolida bajo la necesidad de mantener a toda costa su situación vital, en cierto sentido, su propia mentira. En ambos casos se produce una subjetivización del concepto de “verdad” que no responde a la tradicional relación causa-efecto ni a la demostración empírica de un hecho, sino a la concepción de un universo interior cuya significación se plantea de modo centrifugo, de adentro a fuera, proyectando una realidad exterior que funciona ante sus ojos y su conciencia. Bajo este planteamiento, el descubrimiento de la verdad objetiva, basada en pruebas fehacientes, carece de toda relevancia, una vez admitidas de antemano las conclusiones a las que es necesario llegar.

III. 2. 4. La proyección histórica.

La novela *El sueño de la historia* plantea el tema del orden y la transgresión del mismo a partir de un doble juego de perspectivas que se unifican en una visión interpretativa globalizadora, cuando los dos protagonistas principales, separados por una distancia temporal de dos siglos, convergen en una misma unidad identificatoria. La individualización progresiva de la caracterización de los personajes en la narrativa edwardsiana previa a la presentación de esta novela, determinada por los cuentos contenidos en *Fantasmas de carne y hueso* y la novela *El origen del mundo*, sustituyendo la constante referencia a una realidad exterior por una búsqueda de la compleja interioridad del individuo y el análisis de sus conflictos psicológicos, prefigura el regreso que supone *El sueño de la historia* a la concepción social del personaje, definido dentro de los límites establecidos entre su temperamento y el contexto socio-político y cultural que lo define. Esta contextualización enmarcadora

adquiere una categoría mucho más significativa cuando se instituye la concepción de la historia chilena como un fenómeno cíclico condenado a repetirse, de tal modo que para los personajes los sucesivos periodos históricos se convierten en instantes fácilmente intercambiables, que varían en cuanto a las coordenadas que lo definen pero que en esencia mantienen una presión similar sobre el individuo, obligándolo a actuar según los parámetros diseñados por las autoridades en cuestión.

Por lo tanto, con esta novela Edwards reagrupa las dos vertientes del orden que había utilizado en su producción narrativa anterior, el estricto orden socio-familiar y su posterior orientación política hacia un orden conectado con las diferentes propuestas surgidas a raíz del golpe militar. La novedad fundamental de esta novela se encuentra en la incorporación por primera vez de personajes históricos, alejados cronológicamente de la contemporaneidad biográfica del escritor³¹². La marcada dualidad temporal que genera la introducción de una acción ocurrida durante los últimos tiempos del periodo colonial chileno, que el Narrador contempla y analiza desde la perspectiva epigonal de la dictadura pinochetista, genera una serie de equivalencias entre acciones, personajes y entre la propia historia nacional con el fin de canalizar la amplitud temporal y anecdótica de la novela. De este modo, para sustentar la profundidad temporal e ideológica planteada en la narración, el autor se basa en una serie de dualidades y equivalencias que la hilvanan hasta crear una red en la que todos los detalles encajan a la perfección. A cada personaje, situación o circunstancia se contrapone paralelamente otro u otra para favorecer la

³¹² Cuando nos referimos a la contemporaneidad del escritor no queremos circunscribir los acontecimientos narrados a un periodo posterior a su fecha de nacimiento. Para Edwards, tal y como se representa en *Los convidados de piedra*, la circularidad histórica y su componente cíclico localiza el inicio del periodo moderno de la historia chilena en la caída de Balmaceda en 1891. En esta novela, *El sueño de la historia*, se amplía el concepto de circularidad hasta englobar la práctica totalidad de la historia de la República de Chile, remontándose para ello al final de la Colonia y a los inicios de la Independencia.

autodefinición por oposición, o bien con el fin de permitir la continuidad de acciones entre el pasado y el presente.

Dentro de la red mencionada se intercalan similitudes ideológicas y situaciones represivas de dos épocas distanciadas por doscientos años que desembocaron en periodos de oposición más o menos violenta que más tarde habrían de dar lugar por un lado a la Independencia respecto a la metrópoli y al virreinato y por el otro al retorno de las libertades democráticas. Para comprender a fondo el contexto de la novela es necesario analizar las coincidencias de ambos periodos y las motivaciones que llevaron a los insurgentes a adquirir un sistema de gobierno alternativo.

III. 2. 4. 1. Las equivalencias históricas.

A pesar de la distancia temporal que separa las dos acciones principales de la novela, pueden establecerse ciertas similitudes entre dos de los periodos más determinantes de la historia chilena, caracterizados ambos por la total falta de valores democráticos y que habría de abrir el camino hacia nuevas formas de gobiernos más tolerantes con los derechos humanos y la autodeterminación de regir los propios destinos del país sin necesidad de recurrir al socorro de fuerzas extranjeras o de métodos violentos. La novela opone la represión de la dictadura militar y la intransigencia de la política inquisitorial de la Colonia a la búsqueda de la libertad y la rebeldía de las primeras elecciones reales de la era pinochetista para avalar o rechazar la permanencia del gobierno militar en el poder.

El objetivo principal de la novela sobrepasa la obvia anécdota contenida en la relación extramatrimonial de una joven adelantada a su tiempo y un arquitecto italiano dedicado a la construcción de dos edificios emblemáticos en la reciente

historia chilena, mientras un excéntrico escritor perteneciente a una familia adinerada descubre por accidente los secretos de alcoba de aquella pareja dos siglos después. El constante juego de equivalencias entre dos etapas históricas diferenciadas responde a la necesidad del autor de desenmascarar la circularidad del desarrollo diacrónico nacional, la red de paralelismos y las relaciones causa-efecto, en las que cada etapa política viene programada por una serie de acontecimientos previos y en cuya repetición radica la definición del carácter nacional. De ahí la elección del título de la novela, *El sueño de la historia*, en referencia a la voluntad de ensoñación respecto al futuro del país, a la voluntad de recuperar el pasado para crear un flujo de continuidad a través del presente y que se materialice en un nuevo periodo por llegar³¹³. La enorme capacidad sociológica del autor, unida a su predisposición hacia el análisis político, ha dado como resultado una novela que investiga la evolución de dos regímenes autoritarios de diferente envergadura en el instante previo a su declive. Para ello, el autor se vale de dos personajes centrales que por diversos motivos poseen una capacidad de visión propia que los individualiza y, al mismo tiempo, les permite establecer una perspectiva crítica respecto al mundo circundante. A finales del siglo XVIII, cuando Santiago formaba parte del virreinato de Lima y la República intentaba abrirse camino en las colonias españolas en América del Sur, un arquitecto italiano, que se había autoexiliado en la actual capital chilena para edificar el Palacio de Moneda y la Catedral, conoce en carne propia el ilimitado poder y los poco ortodoxos métodos utilizados por las autoridades locales en representación de la Iglesia y la Corona, debido al vergonzoso motivo de la infidelidad de su esposa.

³¹³ Edwards ha explicado la paradoja del título de la novela en una entrevista concedida a Iván Ríos Gastón, con las siguientes palabras: "El sueño es pasado. La poesía es pasado. Pero también existe la pesadilla del pasado, como en ocasiones soñamos el futuro. Se sueña lo que va a venir. Así que en *El sueño de la historia* hay una alusión al paso del tiempo. Al pasado como sueño, como poesía, como pesadilla y como preparación para el futuro", Iván RÍOS GASCÓN, "La memoria secuestrada", *La Jornada Semanal*, Santiago, 3 de diciembre de 2000.

Paralelamente, un escritor con vocación de historiador desarrolla las características del gobierno de Augusto Pinochet en el instante en el que se augura su caída cuando se ve obligado a rescatar y defender a su hijo debido a su inconsciente comportamiento político. Así pues, la trama de la novela se desenvuelve en un constante juego de dimensiones temporales que confluyen en una serie de similitudes a niveles políticos, sociales y de pensamiento.

III. 2.4.1.1. La Colonia.

La novela se inicia en pleno auge de las administraciones coloniales en la Capitanía General de Santiago de Nueva Extremadura, en un periodo circunscrito entre la llegada de Joaquín Toesca y Ricci a la ciudad, invitado por el obispo Manuel de Alday y Aspe³¹⁴, durante la segunda mitad del siglo XVIII para terminar la construcción de la Catedral, y su muerte, que coincide con los primeros atisbos independentistas. A estas alturas, Chile era la colonia más alejada de la metrópoli, junto con las Filipinas, y ocupaba prácticamente la mitad del territorio que ostenta en la actualidad, limitando al norte con el desierto de Atacama y al sur con la Araucanía, cuya frontera natural se hallaba en el río Biobío. Como posesión dependiente del virreinato de Lima, Chile desarrolló unas características propias debido al aislamiento territorial que lo separaba tanto del Perú como de las pampas del Río de la Plata, debido a la severidad de la imponente del desierto y de la cordillera de los Andes respectivamente. Ni que decir tiene que el Pacífico, que en futuro sería clave en la evolución económica del país, era en aquella época un muro infranqueable.

³¹⁴ Manuel de Alday y Aspe (1716-1789). Nacido en Santiago, cursó sus estudios en Lima y fue ascendido a obispo de Santiago mediante la intercesión del rey de España en 1755, ante su negativa a aceptar el cargo. Su etapa en el obispado se caracterizó por la creación de iglesias, hospitales y la catedral, así como por la prohibición de apertura de un teatro en Santiago por considerar pecaminosas las representaciones. En 1767 debió proceder a la orden de expulsión de los jesuitas dictada por Carlos III, a pesar de sus afinidades hacia la misma.

A diferencia de otras colonias americanas, Chile poseía desde los inicios una relativa homogeneidad racial, lo que pudo haber favorecido el desarrollo del país sin demasiados traumas. La débil división étnica entre la mayoría mestiza, descendiente de amerindios y españoles, convivía con la clase alta formada por los criollos, como americanos nacidos de españoles, y los peninsulares provenientes de la metrópoli³¹⁵. La novela presenta brevemente la división social del último periodo colonial cuando describe la situación de los indios mapuches, las “negritas” y las “señoronas adineradas”. Para los primeros, ágiles jinetes que participaban en las corridas de toros, la mayoría de los derechos estaban vedados por una cuestión religiosa ya que no habían sido bautizados, y por consiguiente no podían recibir los sacramentos que se administraban a los demás habitantes. Esta insensibilidad hacia los indígenas se proyecta en un episodio descriptivo en el que la población no asiste a un mapuche moribundo que agoniza después de haber sido herido por uno de los toros de la corrida. Los indios aparecen en la novela en otras actividades lúdicas destinadas al entretenimiento de la gente: cantando y tocando trutruacas y tambores o desgañitándose la voz en las interpretaciones tradicionales. Las negritas, por su parte, atienden las tareas domésticas en las casas con mayores posibilidades económicas y de su actuación se desprende una marcada lejanía respecto a las élites. Se las conoce también con el apelativo despreciativo “cholas” y entre sus tareas se encuentra por ejemplo el cargo de llevar cojines a la iglesia para que las damas puedan arrodillarse. A falta de justificaciones racistas, menos patentes que en otras latitudes, la sociedad se jerarquizó en castas muy delimitadas desde los primeros asentamientos coloniales, sistema que habría de ser sustituido de modo natural en el futuro por la jerarquía de las clases sociales ligadas al desarrollo de la agricultura y el cobre. En el siglo XVII

³¹⁵ COLLIER y SATER, op. cit., p. 20-21

la élite de la clase alta se vio ampliada y, en algunos casos, suplantada por la llegada de la emigración castellano-vasca que se apoderó de las haciendas con el dinero que había amasado con el comercio³¹⁶.

Para los criollos más adinerados las posibilidades de ascenso social en el sistema de castas pasaban obligatoriamente por dos codiciados sistemas: el mayorazgo, por el que la propiedad de la tierra se heredaba de generación en generación dentro de una misma familia, y los títulos nobiliarios. Sin embargo, tal y como aparece detallado en la novela, la obtención de estos títulos era arbitraria y difícilmente asequible para el criollo de una de las provincias más reprimidas de la corona³¹⁷. Don José Antonio de Rojas, representa un caso real en el devenir de la historia narrada simbolizando la discriminación que sufrían los criollos en la provincia por parte del poder castellano. Imposibilitados para formar parte del gobierno local, los criollos intentaron por todos los medios justificar su validez con títulos nobiliarios pero en muchos casos se encontraron con la incompreensión y la desconsideración de los funcionarios de la corona puesto que eran considerados ciudadanos de segunda clase. El mayorazgo de la novela representa al mismo tiempo el prototipo universal de la persona que se mueve exclusivamente en función de sus intereses, capaces de rebajarse hasta estratos insospechados con el fin de acceder a sus demandas y que al ser descubiertos o rechazados son susceptibles de negarse a sí mismos y delatar a sus compañeros. Don José Antonio de Rojas viajó a Madrid para solicitar:

³¹⁶ Este afán colonizador del territorio concluirá en el siglo XVIII con la culminación de una serie de mejoras en las infraestructuras que llevaron, por ejemplo, a la fundación de villas y ciudades en la zona central del país. Para ello se observaron aspectos geográficos y climáticos, con el fin de ofrecer las condiciones idóneas para la instalación de nuevos territorios. Estas villas podían ser habitadas por todo aquel que pudiera garantizar el hecho de ser "español", de tal manera que quedaban excluidos los esclavos y la población indígena. Santiago LORENZO, *Origen de las ciudades chilenas: las fundaciones del siglo XVIII*; Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1986.

³¹⁷ Al respecto véase COLLIER y SATER, op. cit., p. 28-29: "Dado que se trataba de una colonia pobre, en 1800, Chile sólo contaba con dieciséis mayorazgos y no más de doce títulos (siete marqueses y cinco condes); muchos títulos y mayorazgos coincidían".

“un título de nobleza para su señor padre, el dueño de la antigua encomienda y depósito de cal, servidor incondicional de la Corona, un título modestito (...) el vizcondado de Polpaico o de Tilti, el condado de Taqua Taqua, de los Pequeños, de lo que su Cesárea Majestad dispusiera” (p. 69-70)³¹⁸.

Cuando los funcionarios madrileños se niegan a recibirlo, don José Antonio regresa a la remota provincia embebido por los avances de la ciencia descubiertos en Londres y el espíritu prerrevolucionario que descubrió a su paso por París y se enreda en una conspiración contra el orden establecido mientras intenta crear una máquina que produce energía eléctrica.

A pesar de las benignas condiciones climáticas, el territorio no podía considerarse ni mucho menos próspero en comparación con sus vecinos del norte, creciendo a la sombra protectora del poderoso virreinato y la exportación de minerales. Ni siquiera la élite agrícola, tanto criolla como peninsular flotaba por aquel entonces en la abundancia. La pobreza de una colonia que no producía “gran cantidad de metales preciosos, ni alimentos ni productos tropicales de alta demanda en Europa, como azúcar, café, cacao, tabaco o caucho”³¹⁹ convirtió a Chile en un interés estratégico para la Corona, puesto que de ella dependía la seguridad y tranquilidad de las riquezas del Perú, a las que habría que defender de los corsarios y las potencias europeas que pretendían acceder a su territorio desde el franco meridional. Esta connotación de la provincia como un mero guardián queda explicitada en la novela cuando el monarca castellano intercede para impedir la anulación matrimonial de Toesca y Manuela con el fin de no perturbar los planes iniciales de construcción de la Moneda. Este edificio emblemático en la historia del país, permitía la acuñación de monedas y liberaba relativamente a la provincia del

³¹⁸ Por encomienda se conocía la asignación de nativos que Valdivia concedió a sus seguidores con el fin de cristianizarlos a cambio de lo cual los nativos debían pagarle un tributo o trabajar para ellos.

³¹⁹ Cristian GAZMUNI, “Rasgos de nuestra mentalidad. Perspectiva pretérita. Nuestra historia y geografía”, *El Mercurio*, Santiago, 15-09-2002.

dominio peruano de tal modo que se garantizaba la sumisión de la Capitanía General a la metrópoli. Tal independencia se materializó además en la construcción de la catedral, siendo ambos edificios creados por Toesca, al que también habría de encomendarse la apertura de una vía terrestre entre Santiago y Mendoza a través de los Andes para garantizar la estabilidad de esta última, muy distante del virreinato de la Plata, para resguardarla de posibles incursiones europeas, al mismo tiempo que ofrecía nuevas alternativas comerciales a la provincia³²⁰.

Desde el punto de vista político, la provincia se encontraba dominada por el poder eclesiástico. La iglesia, con sus dos obispados en Santiago y Concepción, dependía de Perú y se ocupaba de la educación y la administración de los hospitales coloniales. Sin embargo, su principal labor consistía en mantener el orden establecido y promover la lealtad al gobierno de la metrópoli. “Más allá de la función religiosa, la Iglesia constituyó un hito en el panorama de la autoridad colonial. El gobierno vio en la jerarquía y el clero agentes del Estado, que inculcaban debidamente la lealtad y la obediencia al lejano monarca”³²¹. Esta característica es patente en la novela en tanto que a la iglesia misma le corresponde velar por la permanencia del sistema imperante, salvaguardando las costumbres y las actuaciones de sus fieles desde un punto de vista moral. Por esta razón, el obispo Alday se ve obligado a aparecer en escena cada vez que se produce una situación de emergencia. Por ello, interviene condenando las infidelidades de Manuela en una serie de

³²⁰ Pedro Pérez Herrero considera que estas acciones estaban motivadas desde la península con el fin último de mantener la estructura comercial entre la metrópolis y las colonias. Pedro PÉREZ HERRERO, *América Latina y el colonialismo europeo, Siglos XVI-XVIII*, Madrid, Editorial Síntesis, 1992, p. 124: “Para fortalecer la condición colonial de los territorios coloniales y que por lo tanto los virreinos indios exportaran cantidades crecientes de plata a la Península Ibérica y consumieran mayores cantidades de manufacturas metropolitanas, los reformistas idearon un programa de acción para: a) recuperar aquellos territorios americanos ocupados por otras potencias europeas, b) agilizar el sistema comercial para ampliar las transacciones comerciales entre las colonias americanas y la metrópoli, c) favorecer la producción de aquellas materias primas requeridas por los centros manufactureros españoles, d) potenciar el consumo de los habitantes americanos”.

³²¹ COLLIER y SATER, op. cit., p. 31.

conventos para hacer penitencia, puesto que su conducta interrumpe indirectamente las obras de la catedral llevadas a cabo por su esposo. También a Alday le corresponde la sofocación de los primeros conatos independentistas realizados por el indignado mayorazgo José Antonio de Rojas.

El talante homogeneizador que la jerarquía eclesiástica intenta imponer y mantener en Santiago se traduce en el episodio de la estampa de Nuestra Señora del Carmen, un acontecimiento histórico documentado el 13 de octubre de 1786 en el que una estampilla colocada en el puesto de un vendedor callejero se elevó milagrosamente y permaneció suspendida en el aire mientras la multitud intentaba infructuosamente atraparla. Para alentar las expresiones populares de la fe religiosa del pueblo el obispo, con el beneplácito de los delegados del Santo Oficio en Lima, construyó un pequeño altar para honrar el milagro y que fue adorado por los habitantes menos instruidos y más necesitados de ayuda sobrenatural.

Paralelamente al poder ilimitado de la Iglesia, cuyo dominio se debía fundamentalmente al profundo respeto que los fieles demostraban hacia el Santo Oficio, se situaba un poder civil dependiente del virreinato y que se organizaba en una Audiencia cuyo presidente era el gobernador. Hasta 1780, momento que transcurre en la acción de la novela, el gobierno de los distritos locales dependía de los corregidores que se situaban por debajo del gobernador y la Audiencia. Sin embargo, entre 1786 y 1787, el rey Carlos III reformó el sistema autoritario para reforzarlo. De este modo Chile quedó dividido en dos Intendencias, Santiago y Concepción y veintidós jurisdicciones más pequeñas, llamadas Partidos. Estos cambios no dispusieron del tiempo suficiente para florecer.

Desde el punto de vista cultural, la colonia chilena distaba mucho de ser considerada un espacio para el esparcimiento y desarrollo de las artes. Su déficit

cultural no se debía únicamente al aislamiento del territorio, sino que también guardaba relación con la austeridad económica que sobrellevaba la clase alta. Sin tener en cuenta las cuantiosas fiestas religiosas, la vida social de la aristocracia a finales del siglo XVIII, a falta de locales públicos en los que pudiesen distraerse³²², pasaba obligatoriamente por las tertulias con música y baile organizadas por los más pudientes. En una de estas reuniones creadas para fomentar el espíritu de clase y favorecer las relaciones interfamiliares dentro de la misma casta, pudo haber conocido el joven Toesca a una adolescente Manuela, durante los primeros meses de la estancia del arquitecto en Santiago. El talante hipotético de esta afirmación proviene de las interpretaciones del Narrador, quien lo asegura sin una justificación precisa.

Las personas menos afortunadas económicamente y los hombres de cualquier estrato social asistían a las “ramalas”, instalaciones provisionales levantadas durante la celebración de las diferentes festividades religiosas en las que se bailaba la cueca, baile folclórico chileno, y se bebía aguardiente y chicha.

En este clima opaco a cualquier tipo de manifestación cultural, las estilizadas proporciones y perspectivas del arquitecto romano eran vistas por una parte de las autoridades locales como adornos innecesarios y gratuitos que además demoraban y encarecían el coste de la edificación. Toesca había concebido la idea de crear un edificio austero pero magnífico en el sur de la América española, inspirado en las teorías neoclásicas imperantes en Europa en aquel entonces. La amplia fachada del edificio sobresalía entre la monotonía arquitectónica de la incipiente ciudad, adornada con ventanales y balcones forjados en Vizcaya, transportados en barco desde Cádiz y llevados hasta la obra en una infinita caravana de diez y siete carretas

³²² El primer teatro se inauguró en Santiago en 1802.

de bueyes que había hecho el traslado desde Valparaíso. Las columnas dóricas favorecerían el juego de luces y sombras y proyectarían una impresión de infinito mediante la construcción de una réplica del edificio principal en el extremo sur del patio, de tal modo que la observación del conjunto permitiera la contemplación idealizada de una estructura sin fin. Sin embargo sus planes iniciales se vieron profundamente recortados debido a la imperiosa necesidad de terminar la Casa de Moneda lo antes posible.

La intransigencia demostrada hacia todas aquellas actividades que se escapaban del dominio de los defensores de la imperturbabilidad del régimen se justifica en el considerable aumento de los espíritus ilustrados, si bien solapados, a finales del siglo XVIII, reformadores caracterizados por el influjo de los razonamientos científicos y las nuevas teorías filosóficas importadas de Francia. La lejanía de la sede central de la Inquisición, situada en Lima, permitía un control laxo de los materiales que circulaban en Santiago a lo largo del siglo XVIII. Los inconvenientes de la distancia se convertían así en ventajas dado que la delegación del Santo Oficio no tenía el mismo peso ni autoritarismo que su brazo principal en el virreinato. De este modo, algunos libros de Jean Jacques Rousseau, Voltaire, Montesquieu o Helvecio, burlaban los controles aduaneros para adentrarse en el país. La biblioteca del mayorazgo Rojas contaba, por ejemplo, con diversas ediciones de estos filósofos escondidas bajo la cobertura de misales y libros piadosos. Toesca se vio favorecido a su llegada a la provincia por la relativa comprensión del gobernador, don Ambrosio O'Higgins³²³, y el obispo Alday, hombre, cuyo talante reformador y progresista

³²³ Ambrosio O'Higgins (1716-1801). Irlandés exiliado en España por motivos religiosos y políticos, se embarca hacia América donde desarrolla su labor en diferentes cargos tanto comerciales como políticos hasta que fue nombrado gobernador de Chile en 1788, cargo que sirvió hasta 1796, cuando se convirtió en Virrey del Perú. En la novela se expresa de manera humorística la relación con Isabel Riquelme, joven con la que habría de engendrar a su hijo ilegítimo, Bernardo O' Higgins, el futuro libertador del país.

alentaba la construcción de infraestructuras y edificios que ampliasen la precaria higiene de la ciudad. El mismo O'Higgins expresa en una conversación con el obispo el peligro que podría caer sobre ellos si el Santo Oficio decidiese tomar cartas en el asunto:

“Si la Inquisición se decidiera, no sólo le propinaría un golpe mortal a Joaquín Toesca, sino también, a través de él, a todos los otros, al grupo mínimo, pero incisivo, de los informados, los lectores, los resabidos, los impertinentes: al mayorazgo Rojas, con sus máquinas cargadas por el diablo, a Manuel de Salas, el hijo de don José Perfecto (quien muy poco tenía de perfecto), con sus teorías y sus pretensiones, con su capacidad infinita para absorber y producir legajos, e indirectamente a él mismo, O'Higgins, incluso, y no vayan a creer que exagero, musitó, al obispo, a don Manuel, entusiasta solapado pero cuando las circunstancias lo permitían, resuelto, de las ciencias nuevas, de las probetas, y las poleas que reemplazaban a las personas, a los esclavos” (pp. 188-189).

A pesar de las diferencias tanto de grado como de vertiente reformadora, todas estas personalidades se definen por la importancia concedida al concepto de progreso, entendido como bienestar social que habría de afectar fundamentalmente a las clases privilegiadas pero que reforzaría las precarias instalaciones higiénicas de la provincia. Toesca simboliza en la novela el vehículo constructor de todo este progreso porque de él depende la edificación de “fortificaciones contra los indios, tajamares contra las avenidas del río, edificios a la mayor gloria de Dios y de su Cesárea Majestad” (p. 192)³²⁴.

La significación que la historia posee en la novela queda por lo tanto patente en las continuas alusiones a acontecimientos documentados tanto desde el punto de

³²⁴ Este afán progresista contrastaba con la tendencia común que la monarquía borbónica peninsular había decretado para las colonias. Para los Borbones se producía una fuerte disyuntiva entre el fortalecimiento de la explotación económica de los recursos y el control político. PÉREZ HERRERO, op. cit., p. 123, analiza esta dicotomía como una estrategia de sometimiento, según la cual los poderosos de la metrópoli “proponían el crecimiento económico y trataban de evitar el desarrollo por considerarlo arriesgado, ya que introducía una peligrosa reestructuración de las fuerzas sociales y políticas”.

vista político y económico como social-cultural. Utilizando dos tramas que penetran las relaciones íntimas y familiares de dos personajes distanciados por dos siglos de diferencia, la novela recrea a la perfección la vida de Santiago de Chile. Pensamos que el autor no ha tratado de ofrecer un retrato de los distintos grupos sociales del mismo modo que no puede concebirse la novela como un análisis de dos regímenes políticos, sin embargo, su lectura confecciona un amplio marco de conocimiento sociológico e histórico al mismo tiempo. Por todo ello, bajo la equivalencia de personalidades y de caracteres establecida como veremos a continuación entre los dos personajes principales, así como entre los secundarios, subyace la ciudad como un vaso comunicante, en sus precarios inicios y el instante contemporáneo predemocrático.

Fundada el 12 de febrero de 1541 por Valdivia en el Valle Central formado por las laderas de los Andes, la ciudad de Santiago contaba en 1800 con 30.000 habitantes y era el único asentamiento provincial que podía considerarse una verdadera ciudad en todo el territorio. A finales del periodo colonial y siguiendo los deseos de los sucesivos gobernadores y corregidores se construyeron importantes obras de infraestructura entre 1770 y 1820. La permanencia de Toesca en Santiago de Chile estaba, de alguna manera, garantizada por la profunda remodelación de la ciudad. Esta renovación urbana no procedía de un plan único y premeditado sino de una serie de demandas que iban surgiendo conforme aumentaban las necesidades de la población. Entre las obras que más contribuyeron a la transformación de la fisonomía de la ciudad se encontraba el puente de piedra de once arcos sobre el río Mapocho, conocido como el puente de Cal y Canto, cuya obra concluyó en 1782, y que atravesaba el río para conectar el centro de la ciudad con el sector de la ribera norte; un muro de contención para detener las peligrosas inundaciones que

regularmente sufría la ciudad, conocido como “tajamar”, obra dirigida y diseñada por el arquitecto italiano y construida entre 1792 y 1804. En la novela se describe con exquisitas pinceladas una inundación provocada por las lluvias torrenciales en 1783, en la que “las aguas bajaban en remolinos, bramando, y que arrastraban animales muertos, techos de casas, troncos enteros de árboles” (p. 54). Otras obras que contribuyeron a la mejora de la ciudad eran el camino a Valparaíso desde la capital, que fue remodelado entre 1792 y 1797, así como las obras de canalización para encauzar el agua de la cordillera de los Andes³²⁵. Bajo la dirección del arquitecto italiano se finalizó la obra de la segunda catedral y el hospital de San Juan de Dios³²⁶, que venía a cubrir las amplias necesidades de dar cobijo a los numerosos enfermos que sufrían por las continuas epidemias.

Sin duda el edificio más emblemático para los chilenos desde los tiempos de la República fue la obra llevada a cabo por el arquitecto Joaquín Toesca: la Casa de Moneda, dentro del estilo neoclásico que armonizaba a la perfección con la austeridad de la ciudad³²⁷. El edificio albergó la sede del gobierno de la República desde 1846 y representó el talante democrático del país hasta que fue parcialmente

³²⁵ Para Armando de Ramón, todas estas obras supusieron un fuerte avance para la ciudad y un profundo cambio en la estructura de crecimiento de la misma. Véase Armando DE RAMÓN, *Santiago de Chile*, Madrid, Colección Mapfre, 1992, p. 146: “Todas estas obras influían tanto en las condiciones generales de la vida de los habitantes de Santiago como en el trazado y extensión de la ciudad. Como primer efecto, el regadío del llano del Maipú, ubicado al sur de la ciudad, había convertido en un vergel una zona que era un desierto de piedras y tierra seca, transformando el clima urbano que, gracias a los vientos del sur que lo cruzaban durante gran parte del año, recibía ahora el fresco de los nuevos viñedos, árboles y jardines”.

³²⁶ La catedral de Santiago fue parcialmente destruida durante el seísmo de 1730 que derrumbó la torre y parte de la techumbre. Durante décadas las autoridades dudaban entre la creación de una nueva catedral o la remodelación de la existente, pero finalmente se optó por edificar una nueva que albergase a la creciente población. Las obras fueron originariamente dirigidas por Matías Vázquez de Acuña, pero a su muerte, fue sustituido por una serie de nuevos directores de obra hasta que Toesca se encargó de finalizarla, diseñando algunas precisiones en las fachadas, así como la Iglesia del Sagrario, contigua a la catedral. Por su parte el hospital de San Juan de Dios fue construido entre 1796 y 1800 y constaba entre otras cosas de tres salas dispuestas como los brazos de la cruz, formando un crucero.

³²⁷ Toesca presentó los planos del palacio en 1782 y la obra no fue terminada hasta 1805, cuando ya el arquitecto había muerto. Armando DE RAMÓN, op. cit., p. 155: “El costo total de esta construcción alcanzó los ochocientos mil pesos, y fue totalmente edificada de cal y ladrillo, aunque sus escaleras y algunas terminaciones lo fueron de piedra del cerro de San Cristóbal y las rejas y balcones traídos desde Vizcaya”.

destruido por los bombardeos propiciados por las fuerzas armadas que derrocaron al presidente electo Salvador Allende el 11 de septiembre de 1973. El triste recuerdo de la destrucción de una obra de arte cuidadosamente concebida por las mentes más inquietas del último periodo colonial clausura la novela en un sincero y poderoso homenaje a la belleza exterior de edificio y a su instantánea asociación con la tolerancia de la ciudadanía:

“Algunos años después sería restaurada, pero nunca, desde luego, volvería a ser la misma: aquella casa donde tanto se sufría, como le gustaba decir a uno de sus ocupantes, donde la gente atravesaba por los patios con toda tranquilidad para pasar del sur de la Alameda al centro, y de donde los presidentes, después de almorzar sus choclos cocidos y sus cazuelas de ave, solían salir a pie, acompañados de algún amigo y seguidos a distancia prudente por un par de guardianes discretos, confundidos con el paisaje urbano, con los letreros mal pintados, con los quiltros, con los suplementeros y las puesteras, con los racimos de gente que colgaban de micros destartados” (p. 412).

El periodo colonial de la novela describe una ciudad de conventos de altos muros en cuyo interior la disciplina era asumida de un modo más o menos relajado, de casonas de piedras con amplios patios interiores, rodeadas por caminos empedrados y saturados por el lodo provocado por las constantes lluvias, cuando el tráfico de los coches de caballos era muy limitado y se reservaba a las autoridades. Las continuas obras de construcción eran realizadas por presos encadenados que trabajaban gratuitamente a falta de un presidio en condiciones que los acogiera³²⁸. Al

³²⁸ La utilización de presos comunes para la realización de obras públicas respondía a una serie de circunstancias poco éticas, puesto que se trataba de trabajos forzados que los reos realizaban encadenados y bajo la amenaza del castigo físico. A pesar del creciente índice de desocupación y subempleo, las autoridades civiles no reclamaban esta mano de obra porque la población carcelaria era gratuita para sus arcas. Este hecho, unido al endémico desprecio que las clases altas y los gobernantes sentían hacia las clases bajas, a las que consideraban un foco de vicios e inmoralidades, propició el reclutamiento de sospechosos acusados de delitos menores en casa de juego y locales que servían alcohol y comida, tomando presos a todos aquellos que no habían conseguido huir de la toma. Sin un juicio que los exculpara, estos hombres eran destinados directamente a la construcción de obras públicas.

anochecer, los ciudadanos se reunían en la Chimba para tomar potrillos de chica de maíz situada en una zona movediza levantada sobre el río.

Éste es el escenario sobre el que se asienta la trama principal de la novela, caracterizada por la profundidad de los conflictos políticos de un presente instantáneo inicial y al mismo tiempo epigonal de la historia chilena, en el que se insertan las controvertidas personalidades de sus protagonistas.

III. 2. 4. 1. 2. La dictadura pinochetista.

La estructura narrativa apoyada en el análisis del Narrador y su particular mundo circundante aparece contextualizada en la situación política creada tras el golpe de estado del 11 de septiembre de 1973 que habría de poner fin a un periodo democrático dominado por una peligrosa y artificial división de todos los aspectos de la vida chilena, entre progresistas y conservadores.

La experiencia autoritaria se extendió en el país durante dos décadas hasta que fue disuelta sorprendentemente a través de las urnas en 1988. El golpe de estado se desarrolló como un acto de guerra cuando una parte de las fuerzas armadas detuvo la ciudad y tomó posesión de la sede del gobierno mediante el uso de sucesivos bombardeos al palacio de Moneda. La tragedia del golpe militar culminó con el suicidio del presidente electo, Salvador Allende, en su despacho. En un principio las señales ofrecidas por la junta militar apuntaban hacia un periodo transitorio de tiempo muy breve, con el objetivo de salvaguardar la “seguridad nacional” amenazada por la profunda crisis económica, social y política que se había extendido sobre el país³²⁹. Sin embargo, el tiempo demostró que las intenciones del nuevo gobierno eran muy distintas a las inicialmente concebidas.

³²⁹ Cristián GAZMUNI, “El lugar de Pinochet en la historia”, *La Tercera*, Santiago, 12-09-1999.

A diferencia de las novelas anteriores del autor, profundamente ligadas al desarrollo de la dictadura, *El sueño de la historia* representa el inesperado final de su autoritarismo. Como marco recurrente a lo largo de su producción narrativa, el periodo militar chileno viene determinado a través de la profunda división ideológica de la población, en una radicalización de corrientes de pensamiento antagónicas que justifican con su odio la presencia de las fuerzas armadas como única garantía para que el orden prevalezca. Este odio irracional hacia el punto de vista contrario está presente en la trayectoria narrativa de Jorge Edwards desde la publicación de *Los convidados de piedra*, en todas y cada una de sus creaciones. Por este motivo la dictadura pinochetista descrita en *El sueño de la historia* no ofrece grandes novedades: un personaje egocéntrico observa desde una considerable y prudente distancia la profunda crisis social que desangra el país mientras intenta sobrevivir a las imposiciones morales de quienes le rodean. No existen amistades cuando se trata de temas relacionados con la política o las acciones de los dos gobiernos cuestionados, el democrático de Salvador Allende y el dictatorial de Augusto Pinochet. Las posiciones son irreconciliables porque ninguno de los dos grupos se ha parado a analizar los errores de la tendencia que defienden. Uno de los aspectos más interesantes de este antagonismo presentado en la novela se basa en la arbitrariedad de los juicios de valor según los cuales una palabra, un gesto o un estilo de vestuario definen todo un carácter, porque son considerados símbolos nacionalmente entendidos. A la luz de esta simplicidad de juicio, todas las personas pertenecientes a la clase alta apoyan incondicionalmente el régimen y comparten sus métodos violentos y represivos, mientras que todos los “descamisados” y “melenudos” son personas de izquierdas, comunistas y terroristas resentidos que se dedican a colocar explosivos en los negocios y compañías aliadas al gobierno. La división de la

sociedad en dos bloques tan amplios genera al mismo tiempo una serie infinita de subdivisiones que legitiman la pertenencia a una determinada escala de ideales políticos. Cuando el Narrador es conducido por su antiguo amigo y ex compañero del colegio de la Compañía de Jesús, Alberto Alcocer, el Cachalote, a un selecto club, lugar en el que se reúne lo más selecto de la clase dirigente, a los pocos días de su regreso al país después de casi diez años en el exilio debido a su carácter opositor al régimen, el protagonista asiste nervioso a la polarización social y a la concreción de un discurso oficial que critica las versiones ofrecidas desde el exterior. En este lugar destinado para los “caballeros adictos al régimen”, el Narrador contempla por un lado la distancia que los demás marcan ante él, sabedores de sus tendencias izquierdistas y la violencia con la que se defienden de posibles ataques, puesto que son muy conscientes de las pocas simpatías que el gobierno pinochetista despierta en el exterior. Pese a todo, el Narrador observa las diferencias entre los asistentes según el grado de intransigencia que manifiestan. Desde el punto de vista opuesto, el gran abanico que congrega a los opositores de la dictadura está dominado por los miembros o antiguos afiliados al partido comunista y su legitimidad se justifica en función de los arrestos y torturas a los que fueron sometidos. De este modo, Cristina, la exmujer del Narrador está autorizada para hablar y criticar la situación actual en virtud de su persecución y posterior detención en los días posteriores al golpe de estado. Desde su intransigente atalaya, la moderación de su ex-marido es un síntoma de flaqueza y una debilidad que degenerará en la adhesión al grupo de las fuerzas contrarias.

La novedad presente en la novela respecto al tratamiento de la temática relacionada con el periodo militarizado radica en la incorporación analítica de los mecanismos del autoritarismo: la tortura, la encarcelación debida a causas arbitrarias

y la falta de juicios justos, la represión violenta de las manifestaciones más o menos pacíficas e incluso las de carácter religioso, la militarización de la sociedad, el toque de queda y la corrupción de las instituciones gubernamentales aparecían en las novelas anteriores como hechos tangenciales, que en muy pocos casos afectaban directamente al núcleo del protagonista, en continuas referencias puntuales alusivas mediante símbolos recurrentes como los cadáveres en el río, los ubicuos observadores de pelo corto o las descargas eléctricas. Todos estos motivos encubiertos respondían sin duda a la autocensura de quien se disponía a publicar en Chile durante el periodo militar.

En *El sueño de la historia*, el Narrador asiste impotente a la persecución sufrida por su hijo después de que éste hubiera participado en una manifestación en celebración del primero de mayo, en apoyo del movimiento obrero. Después de haber sido detenido por la policía militar, Ignacio el Chico, el Nacho, es conducido a una comisaría situada en el centro de la población marginal Cardenal José María Cano, a la espera de ser absuelto o condenado por los delitos de oposición al gobierno y alteración del orden público. El ministro en visita, como persona encargada de dictar un veredicto sin escuchar en ningún momento la defensa de los abogados, no duda inicialmente en liberarlo de todos los cargos dado el prestigio familiar del abuelo, don Ignacio, y de su tía Mariana, como ejemplos de directa afiliación a las teorías y prácticas dictadas por la cúpula militar. Sin embargo, la inicial intercesión corrupta del patriarca de la familia es revocada en segunda instancia cuando alguien le notifica al ministro la distancia que los padres del joven habían marcado respecto a las ideas del resto de la familia y sus coqueteos con el partido comunista, habiendo sido incluso detenida su madre por los agentes de la DINA y forzado al exilio su padre. Para evitar complicaciones posteriores, el Nacho

decide entregarse por su propio pie con el fin de disminuir las posibles represalias de la policía y es detenido y enviado a la Penitenciaría de Santiago como preso político peligroso.

La credibilidad de las instituciones políticas y del gobierno queda en entredicho en la novela cuando al más puro estilo kafkiano el Nacho es puesto en libertad sin cargos y detenido de nuevo mientras solicitaba la tramitación del pasaporte. La peregrinación por las diferentes instituciones penitenciarias del momento proyecta sobre el lector el concepto de arbitrariedad respecto a quiénes son los culpables y de qué se les acusa. Al mismo tiempo este tipo de acciones extiende sobre el conjunto de la sociedad un sentimiento paranoico según el cual el país se ha convertido en una gran prisión en la que todos son víctimas y guardianes al mismo tiempo.

Para crear esta agobiadora sensación de incertidumbre social, la dictadura se valió de ciertas instituciones represoras caracterizadas por la dureza de sus acciones y que sin duda contribuyeron, junto con el apoyo de los sectores más conservadores de la sociedad al jefe de las fuerzas armadas, a garantizar el mantenimiento del régimen durante dieciséis años sin apenas oposición. La Dirección de Inteligencia Nacional (DINA) se erigió como el instrumento represor más importante durante la dictadura. Sus competencias fueron legitimadas legalmente mediante un decreto ley, y a la luz de sus atribuciones es comprensible la sensación de pánico que la simple pronunciación de sus siglas producía en la novela entre los miembros de los partidos socialista y comunista:

“La DINA fue una policía secreta con facultades casi ilimitadas. Dirigida por el entonces coronel Manuel Contreras Sepúlveda, inició sus acciones en diciembre de 1973; pero se creó formalmente por el decreto-ley número 217, que contenía disposiciones secretas donde se establecían algunas de sus atribuciones, el

cual fue firmado por los cuatro integrantes de la Junta Militar de Gobierno en junio de 1974. Su acción se orientó a detectar, detener sin juicio, y en algunos casos, eliminar, tanto dentro como fuera de Chile, a los enemigos del gobierno militar y extender un severo control sobre la vida de los chilenos”³³⁰.

La DINA fue reemplazada en 1977 por la Central Nacional de Informaciones, CNI, a raíz de un escabroso episodio al que se alude al comienzo de la novela durante la reunión en el Club de la Unión a la que asiste el Narrador: el asesinato de Orlando Letelier, exministro del gobierno de Allende y su compañera en Washington el 21 de septiembre de 1976. Esta circunstancia oscureció aún más la negativa consideración internacional del gobierno y acentuó las divisiones internas. Cuando el Narrador se queja ante el selecto grupo asistente al almuerzo de la brutalidad del asesinato, uno de los contertulios responde agriamente diciendo “¡Bien muerto, pero mal mata’o!”(p. 29).

La brutal represión auspiciada desde el poder descrita en la novela establece un significativo paralelismo entre los dos periodos históricos que contextualizan las dos acciones del relato. En ambos casos el poder es absoluto y emana de la figura de un sólo hombre, ya sea representante de un órgano imperialista o en la representación del dictador, cuyo cometido principal es la protección del territorio y las instituciones de las fuerzas externas e internas que pretendían desequilibrarlo. Si en el caso colonial debía protegerse la estabilidad del gobierno designado por la metrópoli y garantizar la lealtad del territorio a la corona, a finales del siglo XX una “democracia protegida” impedía la perturbación de todos los órdenes a través de la erradicación del más mínimo conato opositor puesto que éstos representaban la muerte de las instituciones familiares tradiciones y de las bases de la economía de mercado. Sin embargo, al igual que sucedía en los últimos decenios de la

³³⁰ Cristian GAZMUNI, art. cit.

administración colonial, la junta militar también poseía sus razones de peso para temer por la perturbación del orden establecido y su permanencia en el poder. El punto culminante fue sin lugar a dudas el atentado sufrido por el general Augusto Pinochet en septiembre de 1986, organizado por los seguidores del movimiento “Frente Patriótico Manuel Rodríguez”. La oposición armada al régimen provenía de los sectores exteriores del partido comunista mientras que los socialistas se mantenían dentro de un espíritu más conciliador. A pesar de actuar desde el exilio, estos grupos eran observados atentamente por los tentáculos de la DINA, en un principio, y por la CNI, más tarde. La novela simboliza este carácter controlador de nuevo a través del personaje del hijo del Narrador, el Nacho, quien una vez se hubo librado de todos los impedimentos legales que lo retenían en el país huye hacia Argentina para finalmente instalarse en el nordeste brasileño dedicado al lucrativo negocio de los piano-bares. La policía política lo considera sin embargo un peligroso terrorista, puesto que dados sus antecedentes penales se le relaciona con un grupo opositor que actúa desde el exterior en actos de contrabando de armas con el propósito de eliminar al comandante para imponer el desorden de la lucha de clases. Uno de los aciertos de la novela, en sintonía con los inciertos desenlaces de las dos novelas precedentes, *El anfitrión* y *El origen del mundo*, se localiza en la imprecisión de estas acusaciones puesto que en este caso nunca queda del todo clara la participación o no de Ignacio el Chico en este tipo de actividades e incluso él mismo alimenta las dudas sembradas en sus propios padres, asegurando que la aventura política revolucionaria no excluye en absoluto el mundo de las altas finanzas. La incertidumbre que despierta el joven responde a dos motivos diferentes. Por un lado está relacionado con la llegada de los nuevos tiempos y la consideración de las nuevas generaciones respecto al clima sociopolítico del momento. A diferencia

de la generación de los padres, directamente involucrados en los incidentes provocados por los gobiernos de Salvador Allende y Augusto Pinochet, los hijos se han convertido en seres mucho más pragmáticos y han optado en muchos casos por superar el enquistamiento en el que sus progenitores se han hundido. Entre los amigos y compañeros del joven figuran abogados de ideas conservadoras que no se amilanaban a la hora de defender lo que es justo o muchachas desconectadas de todo interés político que viven sumidas en su propia incompreensión. A este respecto, el Narrador sintetiza en una simple frase el talante que domina los nuevos tiempos:

“Los jóvenes de esta generación pueden ser revolucionarios o reaccionarios, se dijo el Narrador, siguiendo a su hijo con la mirada, con una vaga ternura, pero hay algo que a nosotros nos agobió y que ellos no conocen ni de vista y que es la mala conciencia” (pp. 393-394).

La tonalidad grisácea que domina la escena de la parte contemporánea de la novela desaparece gradualmente al final del relato, en función de un acto histórico inesperado que habría de cambiar la suerte política del país de un modo pacífico: el plebiscito de 1988. La inmediata restauración de la democracia tradicional propugnada por el general Pinochet al comienzo de su mandato se tradujo en una quincena de años de poder absoluto sin oposición popular importante gracias a la combinación de la dura represión política, el éxito del modelo económico neoliberal, el apoyo político de los sectores más conservadores y el control de las Fuerzas Armadas. A pesar de que el gobierno actuaba bajo la imposición de decreto-ley, durante su mandato se produjeron diferentes elecciones destinadas a legitimar algunas de las determinaciones tomadas, como la constitución de 1980. Lo cierto es que la mínima oposición no tenía apenas espacio para expresar sus opiniones mientras la propaganda del régimen inundaba hasta los últimos rincones del territorio. Las mayorías absolutas respaldaban sistemáticamente cada una de las

campañas del gobierno y, de este modo el propio Pinochet junto a un pequeño grupo de juristas conservadores determinaron sus intenciones de ocupar:

“un primer mandato de ocho años, al cabo de los cuales se realizaría un plebiscito para ratificar (o rechazar) al candidato de los militares (llegado el momento, el propio Pinochet, como era predecible) para un segundo mandato (1989-1997). Sólo entonces se podría llamar a elecciones parlamentarias – junto con elecciones presidenciales en caso de que la votación por el “no” ganara el plebiscito)”³³¹.

Cumplido el primer mandato, el general preparó efectivamente las elecciones que le habrían de reestablecer en el poder. A tenor de los actos electorales precedentes, una gran mayoría de las fuerzas de izquierda se negó a aceptar el juego presentado por la dictadura, puesto que no era de recibo para ellos que un dictador se dignase a abandonar el poder pacíficamente si el pueblo así lo manifestaba. El propio Jorge Edwards conocía a la perfección el clima político que se respiraba en el país alrededor de las elecciones de 1988 puesto que formó parte de la Concertación por el No, cuyo papel consistía en promover un ambiente de transparencia, hacer campaña por una alternativa política y garantizar la estricta observación de los resultados, cualesquiera que éstos hubieran sido.

El triunfo del “No” únicamente puede explicarse como la culminación de un clima de protesta que surgió en el país durante los años 1982 y 1985, llevadas a cabo de manera organizada por amplios sectores obreros, a partir de las graves crisis económicas que seguían irremediablemente a los periodos de bonanza. En la novela pueden rastrearse estas incipientes protestas que habrían de desembocar en manifestaciones más organizadas como la reunión del primero de mayo, o más originales como el golpeteo de las cacerolas, en respuesta a la llevada a cabo por las

³³¹ COLLIER y SATER, *op. cit.*, p. 312.

mujeres de los sectores más conservadores con el objetivo de desestabilizar la política nacionalizadora del gobierno de Salvador Allende en 1972. Asimismo, la Iglesia Católica jugó un importante papel opositor durante este periodo al mantener una postura independiente y neutral respecto al régimen. En un primer momento su trabajo se centraba en denunciar abiertamente las desapariciones y velar por el mantenimiento de los derechos humanos. A partir de 1985, una vez formada una incipiente oposición, la Iglesia se transformó en el mediador entre el gobierno y la alternativa política, lo que favoreció la cohesión de los grupos de la Concertación por el No. La intervención mediadora de la cúpula eclesiástica permitió incluso la salida del régimen de algunos políticos conservadores para alinearse con el No, a sabiendas de que la crisis económica y el aumento gradual de las protestas impedirían al general extender su mandato hasta 1997³³². La firmeza con la que la Iglesia defendió sus principios cambió la perspectiva con la que ciertos grupos juzgaban su labor en la sociedad, e incluso amplios sectores de militantes del partido comunista recuperaron las prácticas religiosas como parte de su propia rebeldía frente al poder gubernamental. El Narrador observa esta transición espiritual en las personas de su hijo y su ex-esposa, a pesar de que nunca antes habían seguido los rituales.

En 1987, entre febrero y marzo se abrieron los registros electorales y se permitió a los partidos no marxistas crear una coalición siempre y cuando pudiesen reunir 33.500 firmas de votantes registrados:

“la campaña del No bordeó la genialidad. Hizo a un lado el acoso de las autoridades -2000 arrestos políticos en el primer semestre de 1988-. Ocupó las herramientas que los nuevos tiempos le ofrecían: recurrió a grupos de estudio, y a ordenadores y faxes para monitorear la votación. Consciente de que ahora había

³³² Ibidem.

menos de 3 millones de aparatos de televisión en Chile, utilizó de manera brillante los quince minutos de transición televisiva concedido”³³³.

La novela presenta por lo tanto el periodo epigonal de la Colonia y la dictadura pinochetista, desde una perspectiva optimista según la cual cualquier cambio supone un fenómeno esperanzador. La distancia operada por parte de los protagonistas respecto a la organización gubernamental insiste sobre el carácter terminal de estos regímenes y permite considerarlos desde una posición crítica.

III. 2. 4. 2. La simetría de los personajes.

III. 2. 4. 2. 1. Toesca y el Narrador.

Los dos personajes principales se relacionan entre sí en función de su carácter solitario y su dedicación profesional hacia una vocación que consideran imperturbable por el paso del tiempo. Unidos por una visión decepcionada del mundo chileno en general, ambos atraen y reflejan la negatividad de su momento histórico mientras intentan adaptarse a unas circunstancias que los excluyen por naturaleza. Sin embargo existe una lógica diferencia entre ellos puesto que como seres pertenecientes a épocas separadas por una importante distancia temporal, el Narrador, en virtud de la lectura de los documentos encontrados en su apartamento, posee la capacidad de teorizar e imponer su visión de los hechos históricos expuestos y al mismo tiempo modelar aquéllos a su imagen y semejanza. Puesto que la interpretación de los textos se realiza libremente, sobre el Narrador actúa una extraña fuerza que lo conmueve y le hace sentir simpatía por su personaje, Toesca, su creación. Su subjetividad genera por lo tanto una personalidad que en muy pocas ocasiones se discute o cuestiona.

³³³ COLLIER y SATER, op. cit., pp. 323- 324.

Como hemos visto anteriormente, la novela desarrolla dos historias paralelas e inicialmente independientes, separadas por una considerable distancia temporal e ideológica, que, sin embargo, representan una sola estructura puesto que entre los caracteres existe una interesante red de equivalencias. La historia enmarcada a finales del siglo XVIII, en pleno declive de la ilustración colonial, gira en torno a un arquitecto italiano históricamente documentado, llamado Joaquín Toesca y Ricci, que viajó a Santiago de Chile para realizar una serie de obras de construcción por encargo del obispo Manuel de Alday. Habiendo huido de España por razones nunca totalmente explicitadas en el texto, Toesca se recluye en una inaccesible Santiago de Nueva Extremadura, después de haber solicitado a un tío suyo, obispo en alguna ciudad italiana, no determinada en el texto, que le concediese un nuevo destino al que pudiera trasladarse, dedicado por completo a su arte, con la intención de ofrecer un cierto esplendor a la Colonia a través de sus técnicas de construcción aprendidas en Europa de la mano de los mejores arquitectos³³⁴. Sin embargo, en esta ciudad ha de enfrentarse a la innata necesidad de su joven esposa de serle infiel una y otra vez, a la estrechez generalizada de pensamiento, a la importancia de las habladurías y al carácter aislado del territorio en sí. Todo ello, unido a los propios problemas que traía consigo desde el viejo continente, va gestando una caracterización extremadamente misteriosa y enigmática de un personaje que se encuentra fuera de

³³⁴ Entre los arquitectos con los que él había trabajado se encuentra el maestro Francisco Sabatini (Palermo 1721-Madrid 1797). Su carrera de arquitecto se desarrolló entre Roma y Nápoles hasta que fue llamado a España por Carlos III en 1760 donde formó parte del Real Cuerpo de Ingenieros. Entre sus trabajos se encuentra la casa o fábrica de porcelana en el Buen Retiro, el sepulcro de Fernando VI, la ampliación de las obras del Palacio Nuevo, del de Aranjuez y del Padro, el empedrado de Madrid, la Real Aduana, las puertas de Alcalá y San Vicente. Sabatini representaba el triunfo del neoclasicismo en abierta oposición al barroquismo imperante en los años anteriores. Sin embargo la adoración de Toesca se concentra en Francesco Borromini (1599-1667). Este arquitecto se especializó en la construcción de iglesias romanas transformando la ciudad en un espacio para el desarrollo del gusto barroco. Su estilo arquitectónico se caracterizaba por la ondulación cóncava y convexa de los muros, los originales volúmenes formados sobre la base de un motivo geométrico, incorporando asimismo rasgos del estilo clásico y renacentista.

lugar y época. En la novela se presenta en los siguientes términos, en relación con un suceso indirecto que afecta a una tercera persona:

“A nosotros, por nuestro lado, nos llama la atención que Toesca, cuya llegada a Chile coincidió con el descubrimiento de aquella conspiración, haya establecido una amistad con Rojas que duró toda la vida. Los testimonios contemporáneos tienden a indicar que el arquitecto era hombre de pocas palabras, desconfiado, introvertido, más bien respetuoso de la autoridad, autoritario él mismo en algunas ocasiones. En cualquier caso, esta amistad, iniciada en el momento en que el mayorazgo parecía haber caído en un pozo negro, es un dato que tenemos que insertar en el conjunto y compaginar. De una sola cosa no nos cabe duda: la presencia de Gioacchino Toesca, el romano, en el horizonte de campanarios pobretones, de murallones de adobe y techos de teja, del Santiago de fines del siglo XVIII, era un enigma denso entonces y lo sigue siendo ahora, a más de doscientos años de distancia” (p.126).

De la lectura atenta del texto se desprende que el arquitecto era una persona culta, entregada de lleno a su trabajo con disciplina y dedicación, y que disfrutaba observando el transcurso de sus obras. Poseía, además, un enorme talento para mantenerse al tanto de las teorías más novedosa en cuestiones artísticas. Como hombre ilustrado, se destacaba como un gran conocedor de los textos clásicos y por su general libertad de pensamiento, en directa oposición a las teorías oscurantistas promulgadas por las autoridades eclesiásticas, y a la tendencia populista y al fanatismo religioso de quienes le rodean, para quienes todo se justifica en términos de fe. Dentro de una sociedad que convierte sucesos espontáneos en cuestiones sobrenaturales y cuya convicción está basada en la ciega e hipócrita observancia de la perspectiva católica impuesta por la Iglesia, Toesca defiende su individualidad de un modo discreto y apelando a un equilibrio entre poderes que le permita desempeñarse a su antojo a cambio de no agitar con sus escándalos la tranquilidad de

la región y culminar su obra³³⁵. Se define a sí mismo como un ser metódico, buen organizador de los más pequeños detalles. La intensidad que dedica a su trabajo contrasta con la apatía generalizada de la villa, con las extensas sobremesas únicamente útiles para perder el tiempo. De ahí que “las lentitudes, las vaguedades, las ambigüedades criollas solían sacarlo de quicio” (p. 60).

Su carácter esquivo y decididamente excéntrico le provoca una enorme cantidad de problemas en su relación con la sociedad criolla del momento, más interesada en las más pequeñas insignificancias y anécdotas de su vida privada que en la profundidad de sus conocimientos profesionales. A este respecto y para su indignación, Toesca no tarda demasiado en sentirse decepcionado ante la estrechez cultural del nuevo territorio y al poco tiempo de su llegada descubre las verdaderas motivaciones sociales de sus convecinos:

“Sus interlocutores criollos, al cabo de poco rato, dejaban de atender a las historias de Madrid, de Cádiz, de Roma y Milán, del resto del mundo. Sólo se interesaban, parecía, en habladurías de portones adentro, en chismes y pelambres locales, en los signos del Apocalipsis, que no todos pero sí algunos (...) veían por todas partes, en las inclemencias del clima y en la corrupción secreta de las costumbres” (p. 37).

Sus excentricidades creativas son consideradas pequeñas locuras inofensivas por parte de las autoridades, puesto que no ponen en peligro el cometido final sino que contribuyen a la grandeza y perpetuidad de los órganos de poder. Sin embargo, podría decirse de modo esquemático que todas las adversidades que le rodean se localizan en la actuación moralmente asocial de su esposa, Manuelita, víctima de una necesidad indomable de ser infiel a su marido. Tales infidelidades, condicionadas por

³³⁵ “- Vamos a rezar por ella- prometió Ignacio, a quien se le había puesto cara de iluminado, de místico, y que había empezado a descuidar sus piedras, sus forjas, los grifos y las almenas de sus escudos, notaba Toesca, por estudiar papelotes, profecías, parrafadas de las escrituras.

- Sí, insistía él (Toesca)- recen, recen todo lo que quieran. Pero, además de eso, acompáñenla, cuidenla, sáquenla de paseo” (p. 294).

el agravante de que en la mayoría de los casos se trata del mismo amante, el aventajado discípulo del arquitecto, desequilibran el cometido y objetivo prioritario del italiano, al mismo tiempo que le degradan moralmente ante la cúpula local gobernante, embebida de la tiranía inquisitiva propia del gobierno de la península. En este tira y afloja entre las autoridades represoras y la constante recaída en el pecado por parte de la joven santiaguina se va gestando la acción de la historia encontrada en el desván del viejo profesor universitario y reconstruida por el ansia investigadora del Narrador. La aventura sentimental de la esposa no pasaría de una simple anécdota erótica de no haber existido dos aspectos externos que le otorgan una significación más profunda: la atípica respuesta del esposo vejado y el carácter trascendente del asunto convertido en quebradero de preocupaciones para el estado. En primer lugar, como hemos visto anteriormente, el matrimonio de Toesca y Manuelita, pese a la diferencia de edad y a la falta de correspondencia amorosa por parte de los miembros de la pareja, respondía a una estrategia perpetrada por la madre de la joven para evitar que su esposo, y padre de la joven, terminase encarcelado en prisión por motivos de deudas. La irresponsabilidad del marido, don José, que se escapaba por las tardes para asistir a las fiestas de la Chimba, unida a la precaria situación económica de la familia, obliga a la madre a trabajar en la confección de trajes para vender en secreto y mantener el decoro que exige su buen nombre. Víctima del chantaje emocional al que la somete su madre, el temperamento pasional de la Manuelita únicamente le permite aceptar la oferta del arquitecto italiano a cambio de mantener en secreto la relación extramatrimonial con su amante. La artificialidad de la unión de dos personalidades fuertes y opuestas entre sí deriva en una amplia gama de incidentes que fluctúa entre la tentativa de asesinato por envenenamiento por parte de la joven, la encarcelación correctora en una serie de

conventos o la complicidad del marido engañado actuando como alcahuete de la adúltera. Pese a la gravedad de los castigos que las autoridades gubernamentales imponen a Manuelita, ésta no sucumbe en su empeño por pertenecer a su amante y de torturar psicológicamente a un marido que no parece haber comprendido la naturaleza de los hechos ni el mensaje que ella intenta enviarle con sus continuas infidelidades. En un primer momento, no parece posible advertir el extraño comportamiento del arquitecto en lo referente a los continuos engaños de su esposa. En una rápida lectura, se sugiere una falta de interés generalizada hacia todo lo que ocurre en la ciudad por parte del italiano, aceptando la suerte que le ha tocado después de haber sido recluido en un lugar aislado y olvidado del resto del mundo. Su actitud sumisa proviene de la apatía generalizada que le provoca el relativo destierro en tierras chilenas, debido fundamentalmente a su capacidad para aceptar con resignación como buen conocedor de los problemas que entraña revelarse contra las leyes establecidas. Sin embargo, conforme avanza la novela, Toesca se va definiendo como un ser melancólico, profundamente enamorado de una mujer que no lo respeta. Contraviniendo las leyes de la tipificación de la categoría del marido engañado, Toesca nunca se muestra agraviado y no exige la recuperación de su honor mediante las armas. En lugar de expulsar a la culpable de sus tormentos, la perdona una y otra vez. Por el contrario, la ausencia de la joven le produce un profundo malestar y el vacío que deja en la casa se le antoja insoportable. Por ella, se sumerge en el alcohol y por ella llega a caer en el ridículo inconscientemente. Para ejemplificar la ceguera que siente ante la tiranía adúltera de la esposa basta un simple caso tomado al azar: después de haber descubierto a Manuelita con su amante en su propia casa y ante la visita de uno de sus clientes, Toesca enloquece y expulsa a ambos. Cuando se hubo tranquilizado acude a su mente la preocupación por ella,

semidesnuda en la frescura de la noche y sufre por la suerte que pueda correr su salud. Ante la falta de voluntad castigadora por parte del esposo vejado, las instituciones coloniales toman cartas en el asunto, preocupadas por la inestabilidad emocional del arquitecto y el mal ejemplo de la joven. De este modo, la importancia de los acontecimientos maritales que rodean al arquitecto se ve incrementada por el deterioro de las instituciones coloniales, puesto que dada la trascendencia de las obras emprendidas por el arquitecto, el Palacio de Moneda, definido por la significación política que supone la posibilidad de imprimir moneda, y la Catedral, como símbolo del establecimiento del poder eclesiástico, toda salida del orden por parte del mismo pondría en peligro la normal construcción de ambos emblemas del poder, lo que perjudicaría la estabilidad del gobierno y, por extensión, de la propia metrópoli, ante el peligroso acercamiento de algunas tropas europeas a la zona del Mar del Plata y al incipiente despertar de las teorías criollas independentistas. La gravedad del momento histórico, cuando el destino de la Colonia está sembrado de dudas, obliga a los representantes del orden a extremar las precauciones y fortalecer los símbolos de su proyección. Sin duda alguna, estas circunstancias contribuyen a la creación de un personaje oscuro e incatalogable, al que se le ha privado de toda capacidad de toma de decisiones relacionadas con su vida personal y con su propio trabajo. Como símbolo de un sistema que se derrumba, Toesca permanece en la sombra, como una marioneta movida por unas entidades poderosas que manejan los hilos de su destino:

“Observa que Toesca, el arquitecto, se halla sometido a dos fuegos concurrentes, igualmente peligrosos: el del Altolaguirre, don Bernardino, superintendente de la Real Casa de Moneda, para quien lo de la arquitectura, las fachadas nobles, las esquinas reforzadas, los módulos y proporciones acordados a las reglas del arte, son lindezas, pérdidas de tiempo, puesto que se debe comenzar la

acuñación sin más tardanza, y el soterrado, pero todavía más grave, del Santo Oficio, que ha sabido de las salidas clandestinas de la Manuelita y que tiene a la pareja dudosa, altamente sospechosa, en su mira” (pp. 188-189).

Desesperado por la falta de comprensión artística, el italiano se desenvuelve, sin embargo como un hombre respetuoso de las instituciones políticas y religiosas del momento, sucumbiendo ante ellas incluso en decisiones que afectan a su núcleo familiar. El orden al que él se ha entregado no se corresponde con el prototípico orden familiar de connotaciones morales tan presente en la narrativa de Jorge Edwards porque proviene de un estadio social previo al establecido por la oligarquía y el poder del mercado. La relajación de la preponderancia de las doctrinas religiosas y de la moral propia de la revolución burguesa, unido al establecimiento de la libertad individual frente a las determinaciones rígidas de los estamentos sociales previos a la revolución industrial, la independencia norteamericana y la declaración de los derechos del hombre, genera un desplazamiento de los responsables del mantenimiento del orden hacia la familia como unidad total aglutinadora e independiente. A finales de la Colonia, sin embargo, el núcleo familiar carecía de ese poder de determinación puesto que la preservación del orden dependía directamente de instancias superiores. Éste es el orden que Toesca respeta y ante el cual sucumbe, dada la dureza y radicalización de los métodos represores y castigadores del mismo, y por ello acata las decisiones tomadas por el obispo cuando éste establece los sucesivos encierros de su esposa en una serie de conventos progresivamente más sórdidos, con el fin de acallar los rumores provocados por la conducta indecente de la joven, y castigarla en una institución que teóricamente debe posibilitar su reconversión a las normas propias de las sociedades católicas. Pese a la dureza del trato dispensado hacia ella, Toesca se mantiene al margen de tales procedimientos

correccionales, consciente de la inquebrantabilidad de las decisiones tomadas por las cúpulas del gobierno:

“A estas alturas, podemos concluir que Joaquín Toesca y Ricci, ingeniero militar y arquitecto, alférez de los ejércitos reales, era hombre de orden: al menos en apariencia. O sobre todo en apariencia, puesto que se escapaba del orden por algunos resquicios, por algunas fallas secretas. El hecho central es que conocía por experiencia, por educación, incluso por instinto, la fuerza del orden establecido, y tenía una tendencia a respetarlo. O a burlarla, pero con sumo cuidado. Y no actuaba así, desde luego, por convicción intelectual, o por una fe religiosa arraigada, sino porque sabía de memoria, de un modo innato, que no valía la pena darse de cabezazos contra los muros de su tiempo. Muros de ladrillo sólido, de piedra de cantería, de altura y anchura inexpugnables. Argumentaba, peleaba, hacía retroceder los límites, los cercados, hasta la mayor distancia posible, para crear, por lo menos, la sensación del espacio, del aire libre, pero, al llegar a situaciones extremas, al asomarse a los abismos, a las cárceles, a las hogueras, transigía, acataba” (p.231).

Este acatamiento se traduce en forma de vulnerabilidad frente a las determinaciones de otros personajes y de las más altas instancias del gobierno, ante cuyas decisiones Toesca opta por un silencio y una sumisión que le restan voluntad y carácter frente a sus adversarios y amigos. El misterio que transparenta su caracterización a lo largo de la novela proviene de esta impotencia para mostrarse como realmente es y para exponer sus propias convicciones, a sabiendas de la imposibilidad de los centros de poder para retractarse o cambiar de opinión. Asimismo, este absoluto respeto a la autoridad se esconde también en su relación con Manuelita, su joven esposa, que despechada por el odio que le produce la obligatoriedad de contraer matrimonio con un hombre hacia el que no guarda ningún tipo de sentimientos, en detrimento de su eterno amante, el Negro Goycoolea, -que para complicar todavía más el asunto y agudizar la vergüenza social del italiano, es su discípulo más aventajado-, trata de envenenarlo una noche con solimán. Pese a la

gravedad del caso, el arquitecto opta por aligerar la condena de la esposa retirando los cargos, reduciendo así su castigo a una temporada en el convento de las Clarisas, para orar por sus pecados y obtener el perdón divino, una vez que ya había conseguido el humano. Todo podría haber quedado en un mero ridículo moral como marido cornudo, personaje desacreditado donde los halla, si no fuera por las continuas escapadas de la penitente para encontrarse con su amante, cuando “saltaba como una gata las murallas del convento de las Agustinas, donde el arquitecto celoso la había encerrado, para correr a entregarse a sus excesos libidinosos”(p.31).

Por otra parte y, sorprendentemente, ante la irresponsabilidad de la esposa y los castigos impuestos por la autoridad, Toesca reacciona como un ser semiperverso que se recrea y satisface con sus propias miserias, atraído por el placer contemplativo que las ajenas relaciones sexuales de Manuela le provocan. Toesca colabora discretamente y favorece los encuentros de los amantes, “a su maestro, el mismo a quien (Manuela) había hecho sufrir tanto con sus amoríos, ¿o no lo había hecho sufrir, como se creía, sino a su manera, en su forma secreta y delirante, gozar?” (p. 368). En su delirio, el arquitecto arregla citas con Goycoolea, burla la vigilancia de los conventos correctores, levanta barreras fácilmente superables y perpetúa en su puesto como asistente en la construcción al amante de Manuela. Este autofragelo supera los límites del erotismo para crear inconscientemente un espacio circundante negativo e hiriente que lo expulse y lo aniquile mientras autoconfirma su talante foráneo e inadaptado.

Los mismos nebulosos parámetros que definen al arquitecto italiano dibujan el carácter del Narrador cuando éste abandona su faceta recopilatoria para transmutarse en un personaje más que actúa e interactúa dentro de un grupo social con unas normas de comportamiento específicas. Como personaje, el Narrador, al

que denominaremos Ignacio el segundo, registra, al igual que Toesca, similares niveles de excentricidad, como habitante de un espacio en el que no encuentra cobijo y que se empeña en demarcarlo para señalar explícitamente las fronteras de lo aconsejable y permitido según las coordenadas socio-políticas e ideológicas. Como hemos apuntado anteriormente, Ignacio el segundo, es un transgresor del orden conservador e izquierdista al mismo tiempo, tanto desde el punto de vista ideológico como familiar, con lo que constantemente se ve envuelto en problemas provocados por terceras personas, enfrentado a la concepción bipartidista de la sociedad y los inherentes prejuicios que cada grupo manifiesta hacia el opuesto. El Narrador proviene de una familia acomodada que a pesar de los avatares del proceso chileno se ha mantenido incólume en su posición y no ha perdido las características que definen este tipo de familias. El progresivo deterioro mental del anciano padre no se considera un menoscabo para el disperso núcleo familiar, sino un símbolo de los nuevos tiempos que se ejemplifica en la voluntad del abuelo por armarse en su propia casa, con el fin de protegerse de los asaltantes. Por otra parte, Mariana, la hermana del Narrador, ha heredado la facultad materna para el mantenimiento del orden, a partir de un matrimonio provechoso, una mentalidad reaccionaria y la defensa a ultranza de los ideales demócrata-cristianos.

La ruptura del orden familiar se realiza en el Narrador paralelamente a la toma de conciencia de una ideología que arremete contra los principios morales de la familia durante la lejana época universitaria en la juventud del protagonista. Ante el espanto de sus progenitores, el Narrador había tomado la decisión de salir de la protección de la casa familiar y abandonarla para instalarse “en un sucucho de la calle Villavicencio, cerca de los talleres de los pintores, de los mimos, los tiriteros” (p. 81). La estética alternativa, caótica y desordenada de los barrios de tendencias

artísticas representaba para el personaje una opción contradictoria respecto a su pasado y la posibilidad de emprender una trayectoria individualizada de su propia existencia, “era un cambio de mundo, un desarreglo de los sentidos, experiencia apasionante y que además carecía, al menos a primera vista, de riesgos serios” (pp. 82-83). Por ese tiempo había comenzado su militancia en el Partido Comunista, pero ésta provenía paradójicamente de la interiorización de las enseñanzas recibidas en su infancia y adolescencia, reproduciendo el esquema trazado en la novela *Los convidados de piedra*, según el cual, el germen de la revolución socialista se encontraba en los miembros mismos de la clase social acomodada:

“Su decisión había tenido bastante poco que ver, como ocurría a menudo, con la lectura universitaria de Hegel o de Marx, o con la de Lenin, lectura, lecturas, que más bien habían sido una consecuencia, un complemento, no una causa, y mucho, en cambio, con la enseñanza católica de sus años de adolescente, con las prédicas sociales de los jesuitas de nuevo cuño, con la ausencia de horizontes nobles que ofrecía el mundo establecido, con la pobreza observada en visitas evangélicas a poblaciones marginales, o vislumbrada desde el fondo de salones oscuros, de cortinajes desgarrados, de paredes un tanto cuarteadas, con olor a comida y a polilla” (p. 82).

Su matrimonio con Cristina, miembro de la clase media de los profesionales liberales de tendencias masónicas y socialistas, fue producto de la unión de dos detalles fascinantes para la joven: la estética alternativa del apartamento del Narrador y de su dominio de la jerga izquierdista del momento. Para confirmar el talante rupturista de la pareja, ambos convinieron en celebrar un enlace civil que inflamó las iras de los dos bandos familiares y que los situaba a ellos en una posición de victoria moral. Del mismo modo que se había iniciado, la relación entre ambos se fue deteriorando en función de las continuas infidelidades y en el distanciamiento ideológico que se cernió sobre ellos, motivado por la intransigencia hacia las críticas

por parte de Cristina y la decepción del Narrador hacia la realidad de la política marxista internacional, comprobada de primera mano en sus visitas a Cuba y Praga. Con el paso de los años, el divorcio, la estancia en Europa y el desapego hacia las tensiones ideológicas sitúan al Narrador en una posición de desintegración ética desde el punto de vista de aquellos que se han quedado en el país, manteniendo los enfoques que correspondían a su estatus socio-político.

En claro paralelo a la tensa situación que atraviesa Toesca cuando los deslices de su esposa lo enfrentan con las autoridades religiosas y civiles locales, Ignacio el segundo sufre en carne propia los abusos de poder y los métodos inquisitoriales del gobierno pinochetista. Todos sus problemas se localizan en la actitud irreverente, temeraria e irresponsable de su hijo adolescente, de tal manera que se ve obligado a recorrer una serie de lugares ligados a las instituciones gubernamentales de la dictadura, defensoras del orden que ellas han establecido. En un primer momento y sin previo aviso, el Nacho, su hijo, insiste una y otra vez en participar en la manifestación del primero de mayo, acto del que resulta su posterior detención, asunto que se agravará cuando insiste en no abandonar la prisión alegando razones totalmente fuera de lógica. En la cárcel descubre la arbitrariedad de un régimen que estaría dispuesto a dejarlo en libertad debido a la posición social que ocupa su abuelo, y que al final cambia su veredicto a causa de la actitud opositora y la vinculación al partido comunista detectada en sus progenitores. Obligado por las leyes dictatoriales a abandonar el país por un tiempo hasta que la situación se tranquilice, Nacho se instala en el nordeste brasileño para dedicarse al negocio de los “piano-bar”. En ese momento, el gobierno le acusa de formar parte e incluso de dirigir una organización terrorista de inspiración marxista destinada a eliminar a Pinochet del poder. Magistralmente, los narradores crean una confusión respecto al tema puesto que en

ningún momento el lector tiene certeza de las relaciones entre dicho grupo terrorista y el hijo del Narrador. En ambos casos, los personajes centrales se ven involucrados y arrastrados hacia una sucesiva corriente de problemas con las autoridades que nunca habían solicitado, provocados por unos familiares determinados por la incomunicación y que en cierto sentido les están utilizando y a los que en el fondo desprecian porque los consideran gente respetuosa del orden. Tanto la esposa como el hijo, les ponen en la difícil tesitura de realizar actos indignos que traicionan incluso sus más profundos ideales. Para enmendar los errores ajenos, tanto Toesca como el Narrador entran en una espiral de tensión relacionada con el poder autoritario correspondiente que los maneja a su antojo en una actitud maquiavélica en la que todo medio utilizado se justifica en bien del fin último que radica en el mantenimiento de la estabilidad del régimen frente a la posible invasión externa. Irónicamente, el destino de la Colonia española en Santiago de Nueva Extremadura y el del Chile de finales del siglo XX se deposita en la irresponsabilidad de una joven obligada a casarse con un hombre al que no ama y un joven neoliberal acusado de terrorista.

Como Narrador, Ignacio el segundo, consciente de las lagunas que se plantean ante la falta de información sobre la personalidad de Toesca, enfoca todos sus comentarios hacia una identificación con un personaje histórico que despierta sus simpatías en función de una trayectoria vital común y una fuerte sensación de dolorosa soledad y destierro. El encierro que Santiago simboliza para ambos sobrepasa la simple localización geográfica de un país físicamente muy alejado de los centros de poder y cultura internacionales. Para ellos, la capital chilena reafirma la noción de castigo porque en ambos casos se establece como una obligatoriedad marcada por los acontecimientos, nunca como un deseo o una necesidad personal.

Toesca se ve obligado a instalarse en Santiago, para huir de los desconocidos fantasmas de su etapa española e italiana. Para el Narrador, se trata de una autoimposición no bien asimilada, para recuperar unas raíces perdidas y conectarse de nuevo con el país de nacimiento y la familia, pese a la hostilidad propia del régimen dictatorial que en el pasado le había sentenciado al exilio:

“Extraño, se dijo Toesca (y se dijo, o se diría, de paso, el Narrador), y se preguntó, Toesca, más de una vez, suponemos, en qué lugar se había metido, en qué hoyo de este mundo, para escapar de las molestias y las humillaciones de allá, y a veces tuvo miedo, más que seguro, y con más que justificadas razones, de no volver a salir nunca” (p 37).

Con el paso del tiempo, el Narrador se acostumbra a su nueva residencia y, al igual que Toesca, aprende a vivir en un espacio inicialmente poco atractivo y adverso. Cuando el Narrador describe el escenario en el que la acción tiene lugar, compara la precariedad de los tiempos coloniales con la sobriedad grisácea de la ciudad que él observa aturdida por las exigencias del régimen militar. La primera impresión de la ciudad coincide con el inicio de la novela, cuando el protagonista regresa por vía aérea desde Madrid para reencontrarse con el país que abandonó forzado por el exilio nueve años antes. El miedo a las posibles repercusiones que su vuelta pueden acarrearle difumina las ansias del reencuentro y tiñe la ciudad de una tonalidad oscura, asfixiante y peligrosa. Tras la imponente franja andina que separa el país del resto del continente, la dictadura militar ha detenido el tiempo en Santiago y ha eliminado la nitidez cromática al intentar unificar las conciencias. Como resultado, a través de los ojos del exiliado que regresa, asistimos a un desfile de aparatos viejos y campos secos bañados por una débil neblina. Los adjetivos que definen los objetos, lugares y personas que le esperan se caracterizan por su valor negativo y el desprecio que el Narrador siente hacia lo que encuentra ante sus ojos: galpones míseros, caras

torvas, aviones anticuados, con la pintura sucia. El silencio forzado por el uso de las armas se ha extendido por el territorio y como una epidemia se contagia incluso en los visitantes foráneos, “hasta los niños, asustados, habían dejado de hablar y de dar gritos y miraban con fijeza” (p. 13).

La visualización de Santiago se mantiene enfocada en el centro, en un alegato frente a las nuevas leyes urbanísticas que han desalojado el eje neurálgico de la ciudad, despoblándolo, para más tarde convertir la zona urbana en una superficie inabarcable. En su afán idealista, el Narrador rechaza la oferta de su padre para instalarse en su caserón y decide regresar al centro, a un desvencijado quinto piso de un edificio situado en la Plaza de Armas³³⁶. El centro representa paradójicamente la alternativa, el espacio vacío y el territorio de los que han decidido vivir de un modo diferente. Se trata del punto intermedio entre las casonas del barrio alto y las callampas o poblaciones, ampliamente desarrolladas en la periferia urbana, sin orden alguno y desprovistas de todo tipo de medidas higiénicas. El olvidado centro con sus viejos portales y sus incómodos apartamentos acoge en sus calles y plazas un sin fin de desempleados que subsisten gracias a la venta ambulante:

“Y el centro de la ciudad, tal y como lo recordaba, con su mugre, su chimuchina, sus adoquines viejos, incluso con los jubilados y los mendigos de la Plaza de Armas, con los lustrabotas, que golpeaban sus escobillas como si fueran timbales y con las vendedoras de boletos de lotería, con sus quiltros quillotanos que correteaban y escarbaban por todas partes, y hasta con sus lisiados, sus lloronas, y el loco que daba saltos anunciando la venida del Mesías, con todo eso, y con lo que se escondía detrás de todo eso, lo fascinaba, le encantaba” (p. 18).

³³⁶ El edificio en el que vive el narrador se encuentra en el costado sur de la Plaza de Armas que durante la época colonial contenía en toda su extensión un largo portal en el que se ubicaban las tiendas principales de la ciudad. Este espacio elegante era utilizado por los habitantes de Santiago al atardecer como un paseo gracias a su iluminación. Sin embargo, en la década de 1820 había comenzado un poderoso declive del que nunca llegaría a recuperarse, que se manifestaba en la ruinosa condición de las casas que lo cobijaban.

Curiosa y paradójicamente, invirtiendo las estructuras urbanas de la ciudad desde los tiempos coloniales, en la actualidad en el centro habitan las personas más descentradas, aquellos seres que no han podido o no han querido mantener el orden, *hippies* alcohólicos y hombres de mediana edad travestidos, personajes excéntricos que ofrecen protección al Narrador porque se escapan de los parámetros morales de aquellos que tradicionalmente han criticado su conducta.

Esta evolución paulatina del amor hacia la ciudad de acogida guarda relación con la apasionada entrega profesional de ambos personajes hacia sus respectivos trabajos o aficiones, así como a un progresivo acatamiento del orden familiar que les reconcilia con la realidad y la geografía. Pese a la inicial decepción, Santiago tiene un valor sentimental para el arquitecto porque además de ser un refugio después de tanta alteración europea, posee una connotación mítica: el Nuevo Mundo. La sola idea de colaborar en la construcción de una nueva ciudad, levantándola de la nada, excita sus sentidos y se convierte en el motor último de su vida. En su fuero interno, la construcción de la Catedral y la Moneda representan el triunfo del hombre sobre la barbarie, en un proceso artificial de crear orden frente al caos e higiene frente a la insalubridad. Para ello, investiga y busca los emplazamientos más idóneos y al mismo tiempo más necesitados de limpieza, y en su feroz lucha contra el paso del tiempo, genio creador de las ruinas, trabaja a conciencia, sirviendo de ejemplo para los propios obreros, exigiendo los materiales más adecuados y puros y seleccionando él mismo su calidad. En este punto radica una de las principales diferencias entre el proyecto de las instituciones coloniales y el suyo, puesto que la funcionalidad de los edificios queda supeditada en su concepción arquitectónica a la belleza que transmiten todos y cada uno de sus componentes y a la significación artística en sí misma.

El Narrador comparte el postulado del arquitecto según el cual el arte emerge como una defensa contra el tiempo. La voluntad de permanecer a través de sus obras está presente en el afán historiador del personaje, en su constante búsqueda de documentos, temas y situaciones. En claro paralelo a la fijación que Toesca siente hacia los materiales nobles, el Narrador se interna durante horas e incluso semanas en archivos, bibliotecas y librerías de viejo para alcanzar la visión globalizadora del tema tratado. En ambos personajes se establece una curiosa significación en cuanto a la capacidad del tiempo como eje creador. Para Toesca, el tiempo se considera el autor último en las ruinas, de tal manera que la construcción de edificios se manifiesta como un proceso regido por la acción del tiempo que, en su degradación, ejerce un poder manipulador sobre la estructura originariamente diseñada:

“Toesca posiblemente pensaba que la arquitectura era una defensa contra el tiempo, un dique de contención o algo parecido. Una defensa precaria, en todo caso, y que al final se desmoronaba. Pero de ahí venía su apego a los materiales nobles, a la piedra de cantería, a los ladrillos de gran tamaño” (p. 301).

La arquitectura y el tiempo se convierten en categorías enfrentadas que sin embargo no pueden dejar de disociarse. El Nuevo Mundo ofrece a Toesca la posibilidad de combatir el predominio de la acción destructora/constructora del tiempo, porque su creación se integra en el instante mismo de la formación primigenia. La lucha desaparece en la ciudad de Santiago de Chile, transformada ahora en la variante de enfrentamiento entre la creación arquitectónica y la barbarie de la naturaleza agreste de los espacios y las gentes. En Santiago no se había producido todavía el devastador triunfo de tiempo, manifestado en las ruinosas estatuas mutiladas de la vieja Europa y el crecimiento desorbitado de la hierba como sinónimo del abandono. El Narrador participa de esta cosmovisión artística de la temporalidad al dotar a la historia, concebida ésta como el desarrollo evolutivo de

una sociedad desde sus distintas manifestaciones, de un elemento cognoscitivo, necesario para conocer el presente y las circunstancias que rigen individual y colectivamente una sociedad determinada. Frente a la posibilidad analítica que proporciona el pasado, concluso y cerrado, el presente se manifiesta en su carácter inasible, “más confuso, más incierto, menos ficticio. Siempre cuesta más introducirle un poco de coherencia” (p. 402)³³⁷. De este modo, ambos personajes interpretan la arquitectura y la literatura, con su variante historiográfica, como un método de trascendencia que se establece con la colaboración del tiempo, creador y organizador último de la materia. La importancia vital que estos personajes manifiestan hacia su trabajo, genera en ellos una cierta dislocación en relación con su entorno hasta el punto de olvidarse del resto del mundo y de sus deberes como ciudadanos y obligaciones como habitantes de un determinado núcleo, para vivir en forma vicaria a través de sus personajes y planos.

Además de la significación profesional, artística y estética de la ciudad, Toesca interpreta el especial talante de su esposa como un símbolo del Nuevo Mundo: como una materia destinada a ser conquistada y dominada desde el punto de vista europeo, pero que se revela con una poderosa fuerza inasible. En este sentido podría decirse que Toesca representa la ingenuidad del conquistador y las limitaciones del extranjero desplazado para entender el proceso que ha dado lugar a la creación de las sociedades criollas, nativas, autoabastecidas, que pese a todos sus complejos de inferioridad triunfa dictando sus propias normas:

“Ella representa el lado placentero, pero no menos engañoso, tramposo. El tan mentado Nuevo Mundo era así, una trampa movediza, de colores varios, y él se había dejado arrastrar” (p. 296).

³³⁷ Esta concepción del presente como una materia caótica, ingente, que no conoce límites está presente también en la novela *El inútil de la familia*.

Por su parte, el Narrador interpreta la enigmática actitud ideológica de su hijo como un reflejo de los nuevos tiempos, y la superación definitiva por parte de las nuevas generaciones de las coordenadas políticas que habían escindido la sociedad chilena en los instantes previos y posteriores al golpe. El Nacho simboliza la pérdida de la mala conciencia que se había apoderado históricamente de sus padres, mal que había aquejado a la izquierda latinoamericana frente a la violenta respuesta represiva de los regímenes dictatoriales.

III. 2. 4. 2. 2. Manuela y el Nacho.

La superposición de voces narrativas y la incorporación de etapas históricas diversas imposibilitan la determinación de un protagonista genuino que domine la trama y ordene la galería de los personajes secundarios. Debido a esta disyuntiva, el Narrador, Toesca y Manuelita³³⁸ comparten un espacio que por lógica debería estar cubierto únicamente por uno de ellos. La crítica tiende a conceder protagonismo al personaje femenino por su carácter rebelde y conmovedor³³⁹. Sin embargo, desde nuestro punto de vista el protagonismo de la novela recae sobre el eje Narrador-Toesca debido a su fiel reflejo de las circunstancias históricas que sus personalidades delatan. Por esta razón, a pesar del carácter de la joven esposa, creemos que Manuelita es un personaje secundario destinado a forzar la evolución de su marido como eje de la trama histórica. Para completar la equivalencia de acciones, la novela establece un paralelo entre dos personajes secundarios separados por la consiguiente distancia histórica pero unidos por las circunstancias que los definen frente a los poderes establecidos y por la relación amor-odio y distancia-aprecio que rige sus

³³⁸ El uso intensivo del diminutivo en la variante chilena del español permite la confluencia de la doble denominación del personaje femenino en esta novela, fluctuando entre Manuela y la Manuelita, e incluso, la Fernández de Rebolledo.

³³⁹ De esta opinión es la práctica totalidad de las reseñas periodísticas que se han publicado sobre la novela.

encuentros con los personajes protagonistas respectivamente, es decir, Manuelita, como esposa adúltera del arquitecto italiano, y el Nacho, como hijo rebelde y cínico del historiador.

Aunque en desigual medida y con desigual atención por parte de los narradores, tanto Manuela como el Nacho se caracterizan por su libertad de actuación y por la sucesiva negación de las leyes morales dictadas por la costumbre. Podría incluso decirse que su mente no funciona con la misma lógica que el resto de los personajes, razón por la cual resultan llamativamente desconcertantes para su entorno. Contra viento y marea, sin consideración alguna hacia las consecuencias que sus actos pueden acarrear, los dos personajes se empeñan en lograr sus propósitos. El temperamento de ambos viene motivado por su extrema juventud, que en el caso de Manuelita degenera en una inmadurez crónica, y por la pertenencia a un núcleo familiar y social que no satisface sus necesidades y que rechaza su iniciativa personal y vital. Su conducta descarriada les lleva a un enfrentamiento con la justicia y a la posterior encarcelación, si bien por delitos de diferente magnitud, puesto que la joven es detenida con el fin de enmendar su conducta moral y el Nacho por participar en una de las manifestaciones del Primero de Mayo. Este primer contacto con la justicia se convierte en un acto lleno de trascendencia, puesto que, por un lado, genera una profunda preocupación en los protagonistas debido a los profundos lazos de parentesco que les unen a ellos, y por otro lado desata la obsesiva acción de las fuerzas del orden para controlar a cualquier precio a dos seres inofensivos desde el punto del vista humano, pero peligrosos desde el punto de vista del respeto al orden establecido. A través de ellos, el lector puede comprobar las similitudes de los dos periodos históricos caracterizados por el dominio de las conciencias. Al mismo tiempo, con su incapacidad de adaptación reflejan indirectamente el orden al que se

oponen, que en el caso de Manuelita está centrado en el aspecto erótico y social y que en el de Nacho se materializa en el orden económico e ideológico.

Manuela es una transgresora inconsciente del orden determinado por la ética católica y colonial, y se podría definir como un espíritu libre forzado a contraer matrimonio con un hombre al que no ama para salvar a su padre de la prisión por motivos de deudas. Para acceder a los caprichos de sus progenitores, Manuelita decide aceptar la oferta de matrimonio con un arquitecto italiano, Toesca, bajo la secreta condición de continuar su relación con el negro Goycoolea. La primera impresión que recibe el lector es la imagen de una mujer joven, porfiada y hermosa, determinada a sufrir y sacrificarse por una relación amorosa adolescente que carece de todo futuro. Para condicionar esta impresión recibida y antes incluso de haber presentado al personaje, el Narrador subraya la rebeldía de una mujer que saltaba los muros del convento de las Claras como una gata para asistir a fiestas y reunirse con su amante. El lector está inicialmente predispuesto a encontrarse un ser irreverente pero de inmediato descubre que esa rebeldía inocente la convierte en un personaje simple, psicológicamente débil y muy vulnerable que se doblega fácilmente a los caprichos de su madre y persigue un amor idealizado con un amante que la ha reducido a una mera categorización erótica, hasta que finalmente la abandona para contraer matrimonio con una rica heredera.

Manuelita no presenta grandes contradicciones, desprecia todo aquello que esté relacionado con el poder y sufre las consecuencias de la dureza inquisitorial en lo referente al cumplimiento de las normas morales. Su debilidad y falta de interés hacia los temas más relevantes son suplidas por la ambición desmedida de su madre, misiá Clara Pando, una criolla venida a menos debido a las irresponsabilidades de un marido, a pesar de que “era(n) descendiente(s) de condes y marqueses de las

Españas”(p. 45) y que desea recuperar la posición que por méritos ajenos le corresponde.

La simplicidad del carácter de la joven viene manifestada a través de la eliminación descriptiva de su relación adúltera. Al privar al joven Goycoolea de protagonismo y al eliminar su voz y sus pensamientos, al lector se le niega toda capacidad de comprensión y simpatía hacia el delito cometido. El adulterio se presenta desde el exterior y no se analizan las emociones y tormentos que lo conforman, debido fundamentalmente a la falta de documentación acreditada al respeto y al deseo del Narrador de centrarnos únicamente en el personaje engañado: el esposo, puesto que al mismo tiempo, la distancia narrativa respecto a la relación de los amantes favorece el espíritu de incomprensión de la joven y la desesperación del marido.

A lo largo de la novela Manuelita es definida por los personajes más ilustrados como una precursora de los nuevos tiempos, en función de su infinita rebeldía para luchar por lo que desea, a pesar de la desproporcionada fuerza que castiga sus intentos de independencia. Su tenacidad se desvirtúa sin embargo al analizar los objetos del deseo, un amante arribista cuyo único anhelo es suceder al maestro italiano y un joven menor de edad con el que desea contraer matrimonio en su temprana viudez. La motivación última del personaje es el placer sexual que se esconde en lo prohibido. La cariñosa pasión que quienes le rodean sienten por ella, a pesar de sus continuas transgresiones del orden y sus escándalos, proviene de su inocencia, su irremediable inmadurez de mujer que no ha querido o no ha sabido crecer. El episodio del envenenamiento de su marido con espárragos untados con solimán es sintomático de su carácter y al mismo tiempo risible en su inconsciencia. Manuelita, harta de que su marido haya contratado a una persona de su servicio para

que la vigile en sus ausencias decide comprar el veneno en la botica, aduciendo una plaga de ratas que les impide conciliar el sueño. Durante la confesión posterior a la denuncia del afrentado, Manuelita admite sus cargos pero niega que su deseo fuese envenenarlo, aclarando que lo único que pretendía era darle un buen susto para vengarse de sus porfías:

“imagen viva del desorden, de la desmesura, del pecado, pequeña Quiltrala de los tiempos que se acercaban” (p. 172).

“una enferma del espíritu, un ser inasible, en cierto modo un monstruo” (pp. 174-175).

“siempre, de niña y de grande, de chiquilla y de mujer madura, si es que alguna vez fue madura, tuvo gestos súbitos, desaforados, desorbitados, que ella misma no sabía explicar” (p. 39).

La colección de adjetivos que la describen incide en su temperamento rebelde hacia las normas impuestas por la sociedad del momento. Se trata sin duda de una rebeldía inconsciente, asumida como una condición del destino contra la que no pretende luchar y que se manifiesta en la instintiva necesidad de utilizar a su marido con el fin de lograr sus propósitos sexuales con sus amantes. Es en este punto donde radica su originalidad, en el abandono absoluto del decoro y las convenciones sociales, para entregarse a la satisfacción de sus deseos sin que los sucesivos castigos logren persuadirla, deseos “anunciadores de lo que sería el siglo del romanticismo, el de las numerosas y reincidentes madamas Bovary, el de Aída, el de la Tosca, el de Margarita Gautier” (p.344). En el caso de Manuela, la desaparición de Toesca precipita un desenlace trágico en el que la joven desciende progresivamente en la escala de valores a juzgar por la escasa cordura que demuestra en sus futuras relaciones. Su voluntad de contraer matrimonio con un joven menor de edad ante la fuerte oposición del padre le conduce nuevamente al encierro en el convento de la Claras, de donde sale trastornada y envejecida, envuelta en un espíritu de beatitud

que no habría de abandonarla hasta su muerte. Al final de sus días, casada con uno de los discípulos de Toesca, el Gordo Santa María, su existencia se funde en las nebulosas de su memoria, ingresando en un nuevo orden del que no habrá regreso posible y que desordenará la nostalgia de un tiempo perdido.

Por su parte, el Nacho se presenta como un ser esquivo ante los ojos y el conocimiento de su padre, como un joven que ha sabido conjugar su proceso de crecimiento dentro de una familia dislocada por los acontecimientos y escindida entre dos órdenes dogmáticos e irreconciliables: el de su madre, furibunda defensora de la implantación de las teorías marxistas, y la de la familia paterna, perteneciente a la burguesía conservadora que ahora detenta el poder. En estas circunstancias, la figura del padre se ha difuminado en su conciencia durante los largos años del exilio de manera que el reencuentro entre ambos genera la tensión propia de dos personalidades contradictorias y desconocidas.

De un modo similar al utilizado para introducir el personaje de Manuela, condicionando al lector mediante el escándalo de la huida del convento, el Nacho se muestra inicialmente como un joven revolucionario, transgresor, que contra viento y marea insiste en participar en una manifestación obrera con el consiguiente peligro que este hecho conlleva y que le llevará, al igual que a su alter ego femenino, a través de una peregrinación por diferentes calabozos para purgar su afán contestatario.

En su voluntad de adquirir un espacio propio, el Nacho, efectúa una serie de tentativas fallidas estableciendo contacto con una tipología de personajes que representan la arbitrariedad absoluta y la falta de respeto hacia su talento y su voluntad de acción. Determinado por un grado de madurez impropio de su edad y por la experiencia adquirida en su estancia carcelaria, el Nacho juzga la actitud de

aquellos personajes con una distancia crítica, meditada y desapasionada que le predisponen hacia un destino independiente. En este sentido resulta risible el anecdótico episodio que contempla cuando acude a la Universidad de Valparaíso y concierta una cita con un insigne profesor con el fin de inscribirse en la facultad de Arquitectura. Las desproporcionadas exigencias del profesor para realizar “la maqueta de un espacio donde se pueda representar al mismo tiempo la versión dramatizada de un poema de Mallarmé, ¿sabes quien es Mallarmé?, y la de un Diálogo de Platón” (p.147) facilita su determinación para salir del país y dedicarse a actividades más productivas, recuperando el temperamento empresarial emprendedor de la saga familiar del abuelo paterno.

Antes de salir del país se ve envuelto en un nuevo altercado con las autoridades, fruto de la mala gestión de quienes lo habían encarcelado anteriormente o de la voluntad de éstos para destruirlo en futuras ocasiones. El Nacho describe la irracionalidad y violencia del asunto juzgando que en la comparación de sus características *El proceso* de Kafka “se queda chico”. Esta afrenta genera en el personaje el deseo de huir para siempre, de dejar atrás todo cuanto le rodea y enigmáticamente desquitarse de los agravios cometidos sobre su persona. A partir de ese instante, el Nacho desaparece de la escena para convertirse en una referencia enigmática de la que no se tienen noticias certeras y que apenas se comunica con la familia. El conocimiento que ésta posee de sus andanzas proviene de las pesquisas realizadas por la CNI para demostrar su relación con una guerrilla latinoamericana y su posible participación en el frustrado atentado contra el dictador. Tal y como hemos adelantado, este hecho no llega a demostrarse en ningún momento, e incluso el Nacho se regodea ante la posibilidad de que estos comentarios sean ciertos, fomentando el desconcierto entre quienes esperan noticias suyas. Después de su

huida del país, la única persona que había permanecido en contacto con él era su abuelo paterno, porque ambos participaban de una concepción similar de los negocios, basada en el riesgo y la aventura constantes, heredera de la actitud activa de los antepasados que subían a las minas en pleno invierno para pagar el salario de sus empleados. Este espíritu emprendedor se manifiesta en el personaje en su pretensión de adquirir el edificio de la Ópera de Manaus para ofrecer recitales y devolverle su antiguo esplendor.

Como hemos avanzado anteriormente, el Nacho simboliza la pérdida de la mala conciencia que se había apoderado históricamente de sus padres, mal que había aquejado a la izquierda latinoamericana frente a la violenta respuesta represiva de los regímenes dictatoriales. De este modo, tanto Manuela como el Nacho ejemplifican la esperanza del país y el continente dentro de sus respectivas épocas históricas y la claudicación de un orden que había maniatado a las generaciones anteriores.

III. 2. 5. La concepción dual de la existencia.

Como todos los protagonistas de la narrativa edwardsiana, Joaquín Edwards Bello, la recreación ficcionalizada en la novela *El inútil de la familia* del personaje real, el escritor chileno nacido en 1887 y fallecido en 1968, es un fiel representante de la desazón vital que impulsa a estos caracteres a huir de una organización de base íntima o pública y a enfrentarse radicalmente a ella, ofreciendo una alternativa más o menos viable. El personaje de Edwards Bello supone la culminación de esta temática recurrente puesto que se opone frontalmente al orden familiar de la oligarquía chilena con sus férreas normas de conducta, al orden político promovido por cualquier partido, sea éste de la tendencia ideológica que sea, y al orden artístico, actuando como un autodidacta y bajo influencias alejadas del intelectualismo del

momento. La principal diferencia respecto a los demás transgresores del orden se encuentra en la respuesta ofrecida, porque Edwards Bello no participa de la corriente escéptica e inmovilista que domina la narrativa del escritor anterior a la publicación de *Persona non grata*, ni del inconformismo posterior al frustrado compromiso político de la utopía comunista, ni de la evasión de la realidad mediante la creación de universos paralelos. La desazón de Joaquín proviene de su particular concepción dual de la existencia y de la visión profesionalizada de la literatura como elemento confesional.

III. 2. 5. 1. La dualidad familiar.

Joaquín proviene de una saga familiar dividida entre la acción y el intelectualismo, fruto de la unión de sus padres, aspectos que se unifican de un especial modo en su comportamiento. La rama paterna le emparentaba con los hombres de acción, ingenieros, banqueros, agricultores y abogados, personas ligadas al capital y al cuarto poder, representado por el periódico conservador *El Mercurio*. Esta rama paterna coincide con la familia de Jorge Edwards, quien recuerda en el texto el hecho anecdótico de que en casa de su abuelo existían dos libros de cabecera, forrados con cubiertas duras para garantizar su permanencia, y cuyos títulos eran suficientemente reveladores del espíritu emprendedor y práctico de la familia: *El ahorro* y *El carácter*. La rama materna, por su parte, proviene de la figura emblemática del bisabuelo de piedra, Andrés Bello, que representa la intelectualidad y el conocimiento de estirpe romántico. El padre simboliza el espíritu oligarca del momento, el hombre poderoso que incide sobre los cambios políticos y que anima y financia la insurrección militar contra el presidente Balmaceda e intenta inculcar en su hijo el germen de la violenta separación partidista del país. El conflicto surge en la

descendencia de esa unión cuando se conjuga la admiración por el hombre industrial, creador, dominador de los elementos, y la efervescencia inútil de la literatura, la dedicación a actividades intelectuales que reportan exiguos beneficios:

“Tu padre había dicho siempre, los hermanos y hermanas de tu padre solían decir, que los hombres de la familia de tu madre no sabían otra cosa que vivir a costa del fisco. Si tenían estatuas con levitas, plumas, libracos de bronce ennegrecido por la humedad, ensuciado por las palomas, en lugar de sables y uniformes, peor, mucho peor” (pp. 50-51)³⁴⁰.

La presencia del padre es mínima en la novela pero su significación se complementa con la incorporación de otras figuras masculinas de la familia que participan de una similar concepción de la existencia. A pesar de ello, de la figura paterna surgen varios motivos desencadenantes y recurrentes de la acción, que prefiguran el temperamento del protagonista y propician su desenlace: una herencia mermada por los costosos tratamientos médicos de su larga enfermedad en Francia, la pistola Colt y el concepto del honor como principio categorizador.

Del exiguo capital de la herencia, así como de la venta de numerosos bienes inmuebles, surge en Joaquín la necesidad de volatilizar el dinero a través del juego y las apuestas, bajo el permanente principio del “todo o nada”, la “gloria o la mierda”. La pistola Colt, por su parte, participa, como veremos más adelante, de esta concepción radical de la existencia, porque determina el carácter lúdico de la vida y la posibilidad de terminar de una vez por todas con ella cuando el ritmo de los acontecimiento cambia su dirección prevista. Por último, el concepto del honor, observado desde el punto de vista de la oligarquía chilena, coincide con el respeto a las leyes del orden y concibe el arma regalada como un instrumento castigador que refuerce su posición dentro del microcosmos que habita. Es importante señalar que el

³⁴⁰ Para las futuras referencias hemos utilizado la edición, *El inútil de la familia*, Alfaguara, Buenos Aires, 2004.

padre no poseía una fuerte confianza en su hijo porque intuía la debilidad de su carácter frente a la fortaleza de los otros jóvenes de su clase y generación.

La figura materna se presenta acreditada por múltiples matices aunque permanece prácticamente siempre en una discreta sombra que acentúa su encanto. Como madre de familia no está denominada en ningún momento con el término “misiá”, que se aplica sin embargo a la Mayita, la segunda esposa de Joaquín, porque su actitud no responde a las características de las mujeres que detentan el poder y fortalecen el orden de la estructura familiar. La continua insistencia hacia su pasión por la literatura francesa, como fiel lectora de Alfred de Musset, Anatole France o Claude de Ferrère, provoca la identificación con el hijo y garantiza el tono protector con el que ella estimula su creación, evitando intromisiones que lo descentren. La relación establecida entre la madre y el hijo es afable y cordial en todo momento, marcada por una recíproca complicidad y por la debida distancia que favorece su recíproco individualismo. Su espíritu bohemio le impide reprochar el derroche constante de su hijo y la dilapidación de su herencia, aunque, en cierto modo participa de ella cuando decide trasladarse a París con Joaquín después de haber vendido unas propiedades en un barrio santiaguino. Su progresivo descenso en la escala social, simbolizado por el desplazamiento descendente de sus sucesivas viviendas, se mantiene con enorme dignidad y, en general, no renuncia en ningún momento a la satisfacción de su espíritu independiente y liviano:

“Su padre, hasta el final de su vida (...) había tratado de que se hiciera hombre (como se decía, y todavía se dice en Chile), hombre de acción, de lucha, de empresa, nada de poesía, nada de maricantungas, y su madre, en cambio, lo había mantenido y lo seguía manteniendo en una burbuja bastante protegida, aunque en el fondo frágil (como quedaría ampliamente demostrado). Después le dijeron que su madre, doña Luisa Gertrudis, la señora de los divanes, de los crisantemos, de los

vestidos de color pastel, se había equivocado siempre y a fondo, y que por eso, sus hijos, casi todos, habían caído hasta donde habían caído” (p. 83).

Este determinismo biológico, según el cual el comportamiento social y profesional de los vástagos, deviene de la acción educadora y férrea de la madre ha sido ampliamente utilizado en la narrativa edwardsiana, en personajes como Francisco, el protagonista de *El peso de la noche*, o en el personaje central en el cuento “La sombra del Huelquiñur”.

III. 2. 5. 2. La oposición de contrarios.

Esta tajante división entre dos concepciones opuestas de la existencia crea en Joaquín un desquiciamiento que se manifiesta en un desdoblamiento constante de su personalidad, de tal modo que cada categoría de pensamiento y/o acción precede o acompaña a su contraria. Todo comienza con la contemplación de la vida como un espacio lúdico y al mismo tiempo trágico, que genera una contradicción entre la irresponsabilidad infantil del juego, en el deseo de crear a cada instante un nuevo orden de cosas, y la imposibilidad para aceptar las consecuencias, en el pánico que provoca la inestabilidad de la derrota. De esa dualidad se origina el temperamento esquizofrénico del personaje, bajo la interrelación de las dobles categorías siguientes: ganar-perder, triunfo-suicidio, realidad-ficción, amor-odio hacia la familia, desprecio-acatamiento del orden, presencia-ausencia, ideología-falta de compromiso y salvación-caída³⁴¹.

La primera de las categorías, aquella que hace referencia a la dicotomía ganar-perder, parte de la noción lúdica de la existencia, tal y como hemos avanzado,

³⁴¹ A juicio de Marcelo Maturana “Aunque en este libro Edwards Bello encarna un arquetipo –el escritor maldito, zarandeado por sus tendencias autodestructivas-, Jorge Edwards ha sabido dibujarlo con rasgos particulares y emocionalmente convincentes. Un personaje pleno y a la vez frustrado, trágico y humorístico, conmovedor e irritante”. Marcelo MATURANA, “Vida y ficción: doble o nada”, *Letras Libres*, México, junio 2005, pp. 63-65, p. 64.

y representa la insolencia, la rebeldía hacia las formas tradicionales del profesionalismo oligarca. De este modo, frente a la actitud práctica, basada en conceptos financieros y de rentabilidad que profesa la rama familiar paterna, Edwards Bello opone el despilfarro de esa tradición simbolizado en la continua necesidad de apostar su herencia y sus futuras ganancias en juegos de casino. Para su padre, por ejemplo, el juego suponía “la última de las desviaciones” (p. 14) porque iba en contra de las nociones básicas del capitalismo: la inversión responsable y el ahorro. Joaquín, sin embargo, no sólo apostaba sino que lo hacía siempre sobrepasando el límite, incapaz de detenerse en instantes de gloria, hasta que por fin perdía todo lo que había ganado, siendo necesario acudir a sus pequeños ingresos en Chile o al auxilio familiar para levantar sus deudas. El protagonista participa de la fascinación por el “todo o nada”, pero en la esencia de este planteamiento está implícita la derrota absoluta, puesto que siempre se produce una jugada más, la definitiva que acabará venciendo su orgullo. El juego viene antecedido en el personaje de una posible justificación, una razón para la apuesta, que se manifiesta en la tendencia a buscar un uso para las futuras ganancias. Estas inversiones, que no llegan nunca a materializarse, le ofrecen la osadía precisa para seguir jugando, para sobrepasar sus propios límites, porque generalmente se trata de costosos caprichos o de grandes sumas de dinero que le permitan mantener su estatus social y vivir holgadamente dedicado por completo a la literatura. El protagonista mantiene esta fascinación por el juego a lo largo de su vida aunque, como veremos en adelante, el modo de afrontar las derrotas evoluciona con el paso de los años. Sin embargo, pervive en él la creencia de que su actividad vital está dominada por las anárquicas e incontrolables leyes del juego. Los periodos de bonanza económica son sustituidos de manera pendular por espacios de tiempo en los que el fracaso encadena nuevas

frustraciones, hasta alcanzar un punto de inflexión que se le antoja insostenible. En ese instante, el destino le concede una tregua, un nuevo golpe de dados en el que el azar le brinda la oportunidad de recomenzar desde el principio. No existe, pues, planificación ni previsión ante futuras complicaciones, sino que la vida se compone de instantes azarosos, caóticos que surgen de la nada, de la espontaneidad de una decisión poco reflexionada y que se agotan en sí mismos a la espera de que se abran nuevas posibilidades de aventura³⁴². De ahí proviene el temperamento descuidado y la ligereza que critica el narrador cuando lo describe como un ser de cavilaciones superficiales, de preocupaciones soterradas que se evaporan a los pocos instantes de su planteamiento, de su permanente búsqueda de nuevas opciones:

“lo defendía, lo defendió toda su vida, de embates, de angustias, de temores, una curiosa capacidad de olvido, un estado más o menos permanente de distracción, una inconsciencia. De lo contrario, no habría podido resistir, habría tenido que suicidarse (es decir, habría tenido que suicidarse mucho antes)” (p. 73).

Esta categoría lúdica, festiva, se complementa con otra un poco más compleja y profunda, y que afecta a su noción de la existencia misma. El planteamiento es paralelo al manejado en la categoría anterior y se define por la necesidad obligatoria de triunfar a su manera, de alcanzar la notoriedad, o, en caso contrario, quitarse la vida. A pesar de su suicidio final y del motivo recurrente de la pistola Colt que planea como una señal, un presagio a lo largo de la novela, Joaquín no pertenece a la tipología humana del desencanto y la decadencia cuyo único fin radica en la autodestrucción, porque la visión del suicidio, si exceptuamos el meditado arrebato final, se impone como un método inconsciente para superar sus derrotas, un proceso

³⁴² Esta concepción pendular se manifiesta, como hemos señalado anteriormente, en la personalidad de Joaquín, protagonista de *El peso de la noche*, si bien en este caso el personaje insiste constantemente en la búsqueda de una actividad salvadora que actúe por medio del azar. El protagonista de *El inútil de la familia*, por el contrario, no espera esos golpes de suerte, aunque acuden sucesivamente a él para recuperarlo en los instantes de mayor peligro.

definitivo que le permite evadirse de su responsabilidad y admitir las consecuencias de sus actos: “sometía la vida a un proceso de extorsión permanente. Si la vida no le daba lo que él exigía, se la quitaba de un balazo, ¡y buenas noches!”(p. 205). No existe, de este modo, un remordimiento sincero ante el fracaso sino una respuesta inmediata ante el pánico que supone la posibilidad de aceptar sus derrotas y hacerse cargo de ellas. Con ese radical fin permanentemente en su conciencia, la vida se torna en un amplio océano de opciones y propuestas que le permiten realizar múltiples propósitos sin llegar a comprometerse con ninguno de ellos. Todo es un juego y el destino determina en último caso quiénes son los vencedores. Ante la imposibilidad manifiesta para decidir su propio camino, para prever y anticipar el futuro, Edwards Bello se deja llevar por las irracionales normas de la superstición y ve en sus continuas demostraciones el anuncio que permite iniciar sus movimientos.

El tratamiento mítico de la muerte proviene de las múltiples señales que marcan al protagonista desde su nacimiento y el permanente contacto con ella crea en él una sensación de destino trágico. En el capítulo IV de la novela todos los episodios relatados en el amplio periodo que abarca su infancia y adolescencia, así como los años previos a la mayoría de edad, están interrelacionados por la presencia de la muerte en sus más variadas expresiones: su nacimiento coincide con el año del cólera cuyos recuerdos permanecen en el imaginario colectivo de la ciudad resistiendo el paso del tiempo; el solemne entierro de la Reina Victoria de Valparaíso, la Benefactora, prima hermana de la familia paterna y símbolo del poder absoluto; la degeneración del padre y su muerte prematura; la represión policial del gobierno ante la revuelta obrera provocada por la matanza de Iquique. Esta constante plasmación de la muerte adquiere durante la juventud del poeta un grado mayor de mitificación cuando se convierte en un juego, de nuevo la palabra clave, una transmutación del

decadente “mal del siglo” en la versión de dos jóvenes oligarcas chilenos hastiados por el aburrimiento de sus mediocres vidas en Santiago. La versión artística del suicidio les lleva a plantear el acto con la pasión de quien organiza un acontecimiento festivo, tratando de respetar en todo momento las normas dictadas por la tradición ritualística y literaria, pero suplantadas por una variante criolla que no llega a desvirtuar el mérito de la operación puesto que ambos participantes han decidido, como si de un juego infantil se tratase, aceptar los medios disponibles como la representación real de su noción del suicidio: “Decretaron que el canal era el Aqueronte. Y el Cancerbero era un viejo que dormitaba encima del pescante, junto a la huasca gastada, en un carricoche roñoso movido por un tronco de dos caballeros” (p. 95). El pasaje está relatado con un extraordinario humor porque la reflexión del narrador cede terreno ante la frescura de unos disparatados diálogos que demuestran el carácter lúdico de un suicidio no intencionado, que entre risas y anécdotas irreverentes despierta en los jugadores el deseo de postergar la llegada de la muerte para disfrutar de una “cazuelita de ave” y unas “botellas guatonas”. Frente a esta versión humorística y farsesca de la muerte, la autodestrucción definitiva del personaje, silenciosa, premeditada y discreta, coincide con la derrota irreversible de su existencia, cuando el cuerpo ya no puede responder a sus demandas y lo convierte en un ser aislado en sí mismo, escondido del resto del mundo para ocultar su parálisis deformante. La inutilidad que a juicio de la familia había sido el santo y seña de su peripecia vital se transforma irónicamente en el final de sus días en una inutilidad física insoportable que lo conduce a una muerte digna, y con ella a la gloria y al reconocimiento nacional.

Tal y como hemos avanzado anteriormente, este espíritu lúdico evoluciona en ocasiones hacia un decaimiento generalizado, producto de las alternantes malas

rachas que el destino le prodiga. A lo largo de su existencia, Joaquín da rienda suelta a esas frustraciones de un modo diferente, fluctuando entre la irreverencia de la juventud hasta la decadencia física de la vejez. Su primer e inesperado gran fracaso tiene lugar cuando huye de Santiago de Chile después de la tormenta causada por la publicación de la novela *El inútil*, en un arrebatado intento por espacar de la mirada amonestadora de la alta sociedad. En el barco que lo transporta a Río de Janeiro, Joaquín pierde todo su capital en un juego de cartas organizado por los marineros y desembarca en la ciudad brasileña, arruinado, donde malvive trabajando como botones en un hotel de mala muerte a cambio de una cama y una mísera porción de comida. Su juventud lo lleva a reflexionar sobre su situación actual y llega a la conclusión de que ésta es la consecuencia de su temperamento irreverente estudiantil y de la acción de una literatura perniciosa:

“Esto le sucedía por haberse peleado con los curas de su colegio, por haber dicho que la hostia consagrada no era más que una oblea de harina, por haberse enfrascado en la lectura de *Naná*, de *Rocambole*, de *Un crimen de amor*” (p. 80).

Más que la derrota en sí misma, el desconsuelo radica en el joven Joaquín en la contemplación de su propia vida como un acto vacío de contenido, observado por los demás como un producto de sus tendencias autodestructivas y el irrefrenable deseo de renunciar a los derechos y deberes que impone la clase a la que pertenece. En ese instante de reflexión, la existencia se convierte en una categoría insoportable, envenenada por el desprecio hacia sí mismo y el odio hacia los símbolos vivientes del triunfo, representados por los jóvenes de su familia que siguieron los pasos que el destino les había sentenciado. La familia asfixia con sus demandas, pero al mismo tiempo la envidia planea sobre él, deformando su temperamento. Este irremediable pánico impuesto por la familia se traduce en varias ocasiones en el juego constante en los conceptos de presencia y ausencia, asumidos como una versión menos trágica

del conflicto entre el triunfo y el suicidio. Permanecer y huir se convierten en sus inconscientes máximas, sin que para ello sea necesaria una razón trascendente que justifique la elección de una de ellas sobre la otra. El aburrimiento de la vida nacional y las posibilidades que plantea el espejismo de la vieja Europa para un espíritu bohemio y aventurero le llevan a deshacerse de su pequeña herencia para trasladarse a París con su madre, dedicado al cultivo de su mayor afición, el juego, y a las bondades de la vida contemplativa, hasta que irrumpen con su dramatismo las miserias provocadas por el conflicto bélico del año 14. Por otra parte, el temor a un posible compromiso con la Mayita lo obligan a esconderse en Valparaíso para oficiarse como corresponsal de guerra.

La huida y el consiguiente regreso predisponen a una parte de la familia hacia la demostración afectuosa simbolizada en el retorno de la oveja descarriada al redil. El hijo pródigo en permanente estado de desaparición se caracteriza, ante los ojos inquisidores de la familia, por su innata irresponsabilidad, pero existe en ella la voluntad de acogerlo una y otra vez, para recuperarlo y salvarlo de la ruina moral. Desde todas partes se escuchan las advertencias y amonestaciones de primos, tíos y conocidos, insinuando el mal fin que conlleva el camino seleccionado, dispuestos a constreñir su espíritu transgresor. La familia introducía sus tentáculos y halagaba al prófugo durante un tiempo, mostrándole las ventajas que su destino le ofrecían a cambio de renunciar a las locuras de su incipiente rebeldía:

“Tenía la sensación de que no podía esconderse en ningún lado. De que el ojo de la familia, como el ojo de Dios, llegaba a todas partes. Un día era don Darío, con su corbata de papillón, el largo brazo, el instrumento, y otro día era otro. Y él sentía una incomodidad y a la vez una seguridad un acomodo acompañado de un sentimiento de culpa y hasta de vergüenza” (p. 81).

Esta obsequiosidad familiar vuelve a repetirse a su regreso de Río de Janeiro, cuando los exaltados ánimos transformados por la publicación de *El inútil* ya se habían calmado. Sin embargo, la familia perdona los pecados de juventud pero su paciencia tiene un límite y el progresivo desclasamiento del protagonista coincide con el abandono de la custodia que aquélla le había dispensado. Este hecho produce un fuerte resentimiento hacia la rama triunfadora de la familia, similar al que sentía su padre en los últimos tiempos de su vida, a raíz del deterioro económico que había impuesto la enfermedad. El desprecio que manifiesta Joaquín hacia la familia proviene, en cierto sentido, de su constante despilfarro, de su incapacidad para mantener un balance en sus actuaciones pendulares, cuando a rachas de enorme dispendio sucedían otras en las que apenas tenía dinero para cubrir sus necesidades primarias, mendigando ocasionales empleos públicos y malviviendo de la venta de sus crónicas y artículos de periódicos. Este desclasamiento forzoso le provoca un desequilibrio mental que lo convierte en un ser irascible y “hasta cierto punto intratable. Si divisaba en algún lado a sus parientes ricos, la rabia lo trastornaba, le provocaba temblores extraños, le hacía salir espuma por la boca” (pp. 206-207). La pobreza no elegida, desconectada de la fascinación que sobre él ejercían los bajos fondos y los espacios marginales, supone la constatación de su definitivo desclasamiento.

Con el paso de los años y la llegada de la vejez y la enfermedad, Joaquín asimila su condición de desplazado social mediante un movimiento de inversión que lo sitúa lejos de los bajos fondos ansiados, en el terreno de la despreciable “siutiquería”³⁴³. El camino que predispone a los cursis, a las familias adineradas a marchas forzadas, carentes de las formas propias de la oligarquía tradicional, hacia

³⁴³ Los términos “siútico” y “siutiquería”, expuestos en el capítulo segundo del presente estudio, denotan la caracterización de la clase social emergente, desde el despectivo punto de vista de la oligarquía, debido a su carácter arribista.

los modos de comportamiento de la clase alta, se materializa inversamente en Joaquín adquiriendo características morales de este fragmento de población, a partir de su matrimonio con la Mayita y su desprecio hacia las encorsetadas manifestaciones emocionales de aquéllos. El enlace con la Mayita, una mujer de origen campesino que trabajaba en el restaurante vegetariano de uno de los amigos de Joaquín, conduce al personaje a un estado de felicidad completa, de dicha y satisfacción ante la vida, en el que paulatinamente se van abandonando los principios que habían determinado su conciencia:

“Cambié de barrio, escribiste, de clase social, de familia, cambié de sangre.
Cambié de pasado, soy feliz. Este mundo me admira. En la clase alta yo no pude ser algo. En esta otra clase, descubierta por mí, he vuelto a ser un hombre con esperanza”
(p. 298).

En este punto radica la salvación definitiva tras las constantes caídas provocadas por la incesante búsqueda de sí mismo y de su espacio vital, en un núcleo familiar respetuoso y flexible, y en la notoriedad dentro de las clases obreras que lo acogen como a un intelectual revolucionario.

El personaje de la Mayita funciona en la novela como una fuerza redentora, una criatura del destino concebida única y exclusivamente con la misión de salvar al protagonista en su irremediable caída. Su figura contrapone las dos concepciones opuestas de la familia presentes en Joaquín. El personaje central había estado casado en primeras nupcias con una joven granadina, enfermiza, de carácter hostil, que le había dado dos hijos de los que Joaquín no llegó a ocuparse tras la muerte de ella. La incapacidad para ejercer las debidas funciones paternas contrasta con su voluntad y predisposición para educarlos a la manera en que lo hacían los hombres del campo y las clases obreras. Criado en una férrea disciplina en la que las demostraciones afectivas habían sido suprimidas por el hecho de ser consideradas actos vulgares,

Joaquín crece envidiando el contacto físico de esas relaciones paterno-filiales observadas en las calles y plazas de la ciudad. Sin embargo, el trato hacia sus hijos había quedado reducido a las “buenas intenciones” de promover dicho contacto y ni siquiera en este punto había conseguido su objetivo. De este modo, reproduciendo el determinismo genético que define el carácter de los vástagos respecto a sus progenitores, los hijos de Joaquín estaban condenados a una existencia degradada y moralmente mísera:

“Sobre todo cuando la vida de estos hijos, estos pobres niños, como había dicho él en más de una ocasión, sirvió para confirmar que él se había desviado, que había seguido la senda equivocada, y que las costumbres malhadadas de sus hijos no habían sido más que la consecuencia de dicho desvío” (p. 301).

Frente al abandono de la unidad familiar y a las consecuencias que ésta habría de tener sobre sus hijos, Joaquín se embarca en un nuevo núcleo familiar, en el que no existen lazos parentales pero que está determinado por la entrega más absoluta, cuando reconoce como descendiente suyo a un hijo de la Mayita, Manolín, sin oponer ningún tipo de resistencia ni objetar cuestión alguna a su espontánea paternidad.

La Mayita impone un nuevo orden en el caótico universo de Joaquín y representa su profundo desclasamiento. Frente a sus inquietudes literarias y estéticas, la Mayita se presenta como un ente realista, racional y práctico que consigue en todo momento sus fines y que vive dedicada en cuerpo y alma al cuidado del personaje central. Para ella, la literatura y cualquier forma de pensamiento suponen una desviación del natural proceso vital porque confluyen para complicarlo y enmarañarlo. Desde su franco punto de vista “pensar en exceso, rumiar todo el tiempo ideas complicadas, adelantarse a todo, era malo, nocivo para la salud” (p. 231). En la relación entre ambos se establece una curiosa simbiosis, un estado de

equilibrio que procede de la intención de cada una de las partes de aproximarse al ámbito social que ocupa la otra. En este sentido, la esposa es plenamente aceptada por la familia de Joaquín, debido fundamentalmente a su fuerte connotación organizativa y a la salvación definitiva del héroe caído. Para Joaquín, sin embargo, el abandono del espíritu bohemio y las formas elegantes aprendidas en la infancia resulta mucho más complicado, y no llega a materializarse del todo.

III. 2. 5. 3. La esfera ideológica.

La dicotomía que determina el temperamento de un personaje en continua formación, contradictorio y cambiante, se manifiesta de igual modo en el terreno ideológico del mismo, en un periodo histórico fluctuante y radicalizado por los continuos conflictos que lo acosan. Ante unas circunstancias políticas adversas, el personaje está obligado a tomar partido, aunque no siempre sepa o pueda mantener su apoyo a un único polo de la división ideológica nacional e internacional del momento.

Antes de analizar el proceso de adquisición de una ideología particular es preciso observar el panorama político chileno para ubicar el pensamiento del protagonista dentro de las debidas coordenadas históricas. El periodo vital del personaje central, 1887-1968 coincide con una serie de cambios y reformas gubernamentales que configuran la tensa calma democrática que define la gobernabilidad nacional durante las tres primeras décadas del siglo XX, momento en el que se desarrolla la toma de conciencia por parte del protagonista, para derivar más tarde en un desilusionante proceso de indiferencia hacia toda manifestación ideológica. Tras la derrota del presidente Balmaceda, la sublevación de la oligarquía inicia el periodo del Parlamentarismo, que habrá de asentarse en el gobierno hasta

1920, determinado por la alternancia de los partidos políticos que representaban a las clases más acomodadas mediante la actuación de un Congreso poderoso que evitase la aparición de políticos reformadores y populistas. Amparados por el auge del nitrato, el Parlamentarismo determina un nuevo orden social y económico, lo que produce un desplazamiento de la creciente población del centro y sur del país hacia el Norte Grande, la región en la que se localizaban las explotaciones salitreras y mineras. Ciudades como Valparaíso habían visto básicamente duplicada su población y sus edificios representaban la influencia británica que controlaba la práctica totalidad de los yacimientos. La novela refleja la contrariedad que supone para la oligarquía chilena la propiedad de estas minas, debatiéndose entre su auge económico y su desconocimiento del terreno. La cita presentada a continuación tiene su origen en las disquisiciones inversionistas de la oligarquía nacional fruto de las tensiones provocadas por el conflicto entre Rusia y Japón (1904-1905):

“Los caballeros chilenos se cruzaban de piernas y opinaban con caras fruncidas. Había que andar, pensaban, despacito por las piedras. Unos eran partidarios de comprar oro y otros no. Oro no, decían: acciones salitreras, o mineras. El problema es que nunca se sabía si las minas existían o si algún vivo las había inventado. Llegaban a la notaría de Copiapó, de Coquimbo, a inscribir una pertenencia, pero ¿vas a subir a dos mil metros de altura, en pleno invierno, para comprobar que la mina susodicha existe, y que tiene, otrosí, una cabida de tanto y de cuanto?” (p. 48).

Con la llegada de la Primera Guerra Mundial, Chile sufrió un fuerte retroceso en sus exportaciones, iniciando una crisis que habría de afectar al sector en un descenso progresivo durante la posguerra. Los cierres de las llamadas “oficinas” obligaron a los obreros a un masivo desplazamiento hacia el sur en busca de trabajo y mejores condiciones de vida. La oligarquía, integrada por terratenientes ligados a la producción agrícola, la nueva y emergente burguesía industrial y los propietarios del

sector minero, se mantiene en el poder gracias al auge económico previo al conflicto bélico europeo, controlando las posibles revueltas sociales mediante el exclusivo control del gobierno y favoreciendo la implantación de obras públicas. El amplio espectro de los partidos políticos durante este periodo reunía los intereses de los grupos más poderosos, ideológicamente poco distantes y enfrentados fundamentalmente en torno a la participación de la Iglesia. Entre los partidos principales destacan los siguientes: el partido Conservador era el grupo más unitario y con un mayor índice de votos y estaba integrado por los terratenientes que garantizaban una importante cuota de poder a la Iglesia Católica; los partidos Nacional y Liberal agrupaban respectivamente a la creciente burocracia, el comercio y la banca, así como a terratenientes y propietarios mineros pero sin una fuerte unidad interna; el partido Demócrata Liberal y el Demócrata promovían los planteamientos ideológicos del gobierno de Balmaceda, mientras que el partido Radical agrupaba a las clases medias y daba cobijo a los nuevos grupos sociales que surgieron a raíz de la modernización llevada a cabo a principios del siglo pasado³⁴⁴.

El periodo parlamentario se vio sacudido en varias ocasiones por las exigencias de nuevos sectores de población que con el paso del tiempo, el deterioro económico de su situación, la toma de conciencia de clase y la aparición en 1912 del Partido Obrero Socialista, fundado por Luis Emilio Recabarren, demandan organizada o violentamente el cumplimiento de sus propuestas. Entre estas revueltas sociales destacan la huelga de los obreros del puerto de Valparaíso en 1903, las violentas manifestaciones en Santiago en 1905 a propósito de la revolución soviética

³⁴⁴ La República Parlamentaria se organizaba a partir de la sucesión alternativa de los distintos partidos en el gobierno y sus presidentes fueron cronológicamente Germán Riesco (1901-1906), Pedro Montt (1906-1910), Ramón Barros Luco (1910-1915) y Luis Sanfuentes (1915-1920). Debido al excesivo control organizado por el Congreso los márgenes de actuación de estos presidentes no pasaban de ser testimoniales y su capacidad de decisión era escasa. Manuel LUCENA SALMORAL, op. cit.

y la huelga de obreros del salitre en Iquique en 1907, fuertemente reprimida por el ejército. Esta situación de tensión social aparece doblemente descrita en la novela, presenciada por un protagonista que se manifiesta incapaz de tomar partido por lo que considera justo, inmovilizado por los prejuicios de su clase. La primera de estas escenas tiene lugar a su regreso del primer viaje a París, tras la muerte de su padre, y en un momento de crisis personal en la que el temperamento del joven protagonista se está gestando. En 1907, poco después de la matanza de Iquique, el protagonista se encuentra en el palco del Teatro Municipal de Santiago para asistir a la representación de la ópera *Lucía de Lamermoor* y comprueba la profunda división social en la ubicación de los asientos, división que se exterioriza en múltiples aspectos, desde la vestimenta y la actitud ante la representación, hasta una plena conciencia de clase basada en el radical desprecio hacia la otra. Retrospectivamente, Joaquín analiza el conflicto surgido en Iquique, uniendo las piezas sueltas leídas en pasquines y diarios, y atando cabos que le permiten asimilar la realidad de los hechos. Con la llegada de los obreros a Santiago y su negativa a regresar a las salitreras, el gobierno emprende una campaña militar de proporciones desmesuradas en la que intervienen regimientos enteros, armamento pesado y barcos de guerra bajo el mando del imperturbable general Silva Renard:

“Al comienzo creyeron que eran armas de fogueo, pero después empezaron a ver que la gente, los niños, las mujeres, los trabajadores, los ancianos, caían como peleles, entre charcos de sangre. Parece que el tiroteo, el tableteo de las ametralladoras, duró una eternidad. Hasta que el general, por fin, levantó su sable. Las noticias de los diarios, en los días que siguieron, no decían cuántos habían sido los muertos, pero se calculaba que eran miles” (p. 50).

El conocimiento de estos detalles y la radical agresión llevada a cabo en el teatro crea en Joaquín una fuerte contradicción que varía entre el deseo de salir de la

sala y la inmovilidad física que registra su cuerpo, que triunfa sobre sus inconscientes ansias de acercarse a los más desfavorecidos. De ahí surge la humorística voluntad posterior de “tomar el partido de los obreros” en la próxima alteración social que se registre, escusado ante la personalidad protectora de uno de sus heterónimos, Eduardo Brisset Lacerda, el protagonista de la novela *El inútil*. En esta novela de Edwards Bello el personaje central, joven representante de la oligarquía santiaguina, asiste a un acontecimiento trágico con poderosas reminiscencias de la revuelta cercenada por el general Silva Renard, mientras se encuentra por causalidad durante uno de sus paseos con la violenta escena de la represión militar y se siente identificado con la voluntad popular, cuya estética posee connotaciones épicas que la conectan con la literatura de Victor Hugo o la pintura *La Libertad guiando al pueblo* de Delacroix. El arte ejerce una irremediable admiración sobre la conciencia del personaje, pero su naturalidad se rompe ante la autoconstatación de que no va adecuadamente vestido para una revolución de esas características. El narrador de *El inútil de la familia* degrada la integridad moral de este alter ego cuando al divisar a unos conocidos suyos toma partido activamente frente a los obreros y empuña un arma que es incapaz de apretar hasta que muere producto de una bala perdida, siendo recibido como un héroe por la familia.

Esta contradicción entre la toma de conciencia y la inacción se manifiesta también en las crónicas escritas por Joaquín en relación con la palabrería hueca e insignificante que dominaba el discurso presidencialista del periodo parlamentario. Joaquín detestaba su demagogia y la hacía extensible a todo el continente, de cuyas limitaciones dependía el atraso generalizado de las naciones que lo conformaban. Frente a estos discursos vacíos Joaquín potenciaba su fascinación por los hombres

de empresa, industriales emprendedores en cuyas manos se depositaba el destino económico y moral del país:

“Te inscribías con furor y con una especie de ostentación entre los inútiles, pero una parte de tu corazón reivindicaba a los útiles, a los industriales, a los protagonistas de una aventura muy diferente de la tuya. Eras, Joaquín, y no podemos negarlo, una contradicción viviente” (p. 185).

De este desprecio hacia la vacua política del periodo parlamentario surge en él una discreta fascinación por la emergente figura de Arturo Alessandri, político provocador que utilizaba un lenguaje cercano al pueblo y cuyo populismo había encendido los ánimos de las clases medias y trabajadoras. Las presuntas reformas sociales promovidas durante la campaña electoral de Alessandri crearon en la oligarquía un pánico de similar magnitud al producido por el gobierno de Allende cincuenta años después y promovieron una profunda división social que se materializó en continuas protestas y en la violencia de los dos bandos, incitados así mismo ante la amenaza de una reposición de la Guerra del Pacífico contra Bolivia y Perú³⁴⁵. En la novela se aprecia esta división cuando la madre de Joaquín entrega una copia del libro *La cuna de Esmeraldo* a un crítico literario conservador amigo suyo, caricaturizado como la reencarnación chilena del crítico francés Saint-Beuve, y la conversación adquiere un tono político y moral que resulta insultante para la sensibilidad del protagonista:

“Si escribiste los mismos disparates de tu primer libro, estamos arreglados.

- ¡Qué horror!- exclamó ella- Tendría que escapar de Chile más que ligero y no volver nunca.

³⁴⁵ Para un estudio de las reformas promovidas por Alessandri véase LUCENA SALMORAL, op.cit, p. 517: “una legislación del trabajo progresista, la creación de un ministerio de Asistencia Social, la nacionalización de servicios en poder de empresas extranjeras, control de los bancos por el estado, y la reforma impositiva, afectando sobre todo a las clases altas y las herencias, así como una distribución más justa del ingreso”. A pesar de los negativos auspicios hacia el gobierno de Alessandri, la oligarquía mantuvo el control político gracias a su fortaleza en el Senado, de manera que las ansiadas reformas del llamado “León de Taracá” no se llevaron a cabo.

- Con Alessandri en el gobierno- dijo el del monóculo-, no tendrá ninguna necesidad. Será el reino suyo, y los que tendremos que escapar para siempre, para nunca jamás, seremos nosotros. ¡La gente decente!

Corriste a dejarlo a la puerta de calle, volviste y pateaste el suelo.

¡Así que yo no soy gente decente! Los decentes son ellos, ¡Los muy cabrones!” (p. 193).

A pesar de la fascinación soterrada que despierta la figura populista y ambiciosa de Alessandri, Joaquín apoya la campaña de Heliodoro Yáñez, presidente del periódico *La Nación* y fiel representante del diplomático afán parlamentario. Además de formar parte de su fallida campaña electoral, Joaquín lo acompaña a Ginebra para asistir a un encuentro de la Sociedad de las Naciones, donde descubre los sinsabores de la profesión y abomina de la pomposidad hueca de la diplomacia.

La conciencia ideológica de Joaquín alcanza su máxima expresión tras la publicación del ensayo *El nacionalismo continental*, en Madrid, en 1925. En este manifiesto el autor cargaba las tintas contra la insensata admiración que el viejo continente ejercía sobre los intelectuales latinoamericanos, que confluía en un profundo complejo de inferioridad. Este arrebatado grito nacionalista contrasta ampliamente con la fascinación que París había ejercido sobre él durante su juventud³⁴⁶.

El gobierno de Alessandri puso en entredicho los grandes males del Parlamentarismo que amenazaban la política nacional y el hecho de no cubrir sus expectativas dio pie a un periodo breve de inestabilidad en el que se sucedían los

³⁴⁶ En el artículo de Francisca NOGUEROL JIMÉNEZ, “Atraídos por Lutecia: el mito de París en la narrativa hispanoamericana”, *Ibero-Romania*, n° 46, 1997, pp. 75-100, se analizan las circunstancias que provocaron la consideración de París como espacio mítico, fundamentalmente durante las dos primeras décadas del siglo XX así como en el periodo de los años sesenta y setenta, cuando la ciudad se había convertido en el foco editorial de la literatura hispanoamericana. El fuerte influjo que condujo a muchos escritores latinoamericanos hacia el territorio mítico trajo como resultado paradójicamente una revisión nostálgica del espacio natal, que en el caso de Edwards Bello se manifestó en la desilusión progresiva de la ciudad europea y el deseo manifestado a través de uno de sus personajes de la novela *Criollos en París*, de regresar al país de origen, concebido como espacio de mutua comprensión.

golpes de estados restauradores³⁴⁷. El golpe certero y definitivo provenía de la ansiada mano autoritaria de influencia mussoliniana del coronel Carlos Ibáñez del Campo, el cual se mantuvo en el poder entre 1927 y 1931. Ibáñez representaba la fortaleza política y militar de una dictadura que ejerció un férreo control de los medios de comunicación, envió al exilio tanto a los fieles representantes del Parlamentarismo como del Partido Comunista, ilegalizado el primer año de su mandato y puso un violento freno al movimiento obrero. A pesar de sus métodos autoritarios, o gracias a ellos, Ibáñez fue elegido con el 98% de los votos en unas elecciones caracterizadas por la masiva participación de los electores³⁴⁸. Joaquín Edwards, al igual que otros muchos intelectuales del momento, colaboró activamente en las “reuniones conspirativas” del coronel, imbuido por el ferviente nacionalismo adquirido a su regreso de Europa. Los rumores locales situaban al personaje dentro de la órbita del nacional-socialismo, como devoto admirador del Adolf Hitler y en la novela se insinúa la posibilidad de que tuviera un retrato del político alemán en su escritorio. El episodio no está contrastado pero la opción permanece abierta y no resultaría del todo inoportuna a juzgar por los constantes cambios ideológicos del escritor, su efímera fascinación ante personajes autoritarios y su consiguiente decepción. La insatisfacción provocada por la politiquería chilena que llevó al protagonista a la esfera ideológica de Ibáñez, derivó inmediatamente hacia una lejanía consciente, en su constante búsqueda de la individualidad:

“Pero Joaquín, de acuerdo con su manera de ser, se mantuvo a una distancia bastante prudente, sin meterse en los enredos, en las miserias, en los espejismos de la política activa de ninguna facción. Podía predicar y hasta despotricar, pero evitaba la

³⁴⁷ Luis Altamirano impuso una junta militar tras derrocar al presidente Alessandri, aunque éste habría de retornar al gobierno por un breve periodo de siete meses.

³⁴⁸ COLLIER y SATER, op. cit., 1808-1994.

contaminación, lo que podríamos calificar del compromiso militante, por cualquier medio” (p. 214).

A partir de ese momento, Joaquín experimenta una profunda indiferencia hacia toda manifestación política, convencido de que el país se encaminaba hacia un deterioro progresivo, y que cada una de las etapas gubernamentales sucesivas implicaba un nuevo descenso sin solución posible. Comprendía y asimilaba las ventajas que la participación en un partido político supondría para su conciencia, puesto que un pensamiento dogmático y partidista le garantizarían el acatamiento de las resoluciones dictadas por el grupo. Sin embargo, su temperamento insobornable, aquel que le llevó a desestimar la propuesta de un empleo público en el segundo mandato de Ibáñez (1952-1958), mantenía su conciencia ideológica en una continua disquisición entre la acción y el pensamiento, la fascinación ante el cambio y la frustración de la imperturbabilidad de la situación social.

El inútil de la familia mantiene la tendencia constante del autor a establecer los hechos dentro de unas coordenadas históricas más o menos explícitas que no sólo contextualizan el argumento de la trama y definen a los personajes en función del marco cultural al que se avienen o que rechazan, sino que inciden directamente sobre la progresión de la acción. En este caso, el marco histórico típicamente edwardsiano, que engloba el periodo formado por los avatares que dominaron la política chilena de la segunda mitad del siglo anterior, es ampliado para cubrir el periodo vital del personaje protagónico, Joaquín Edwards Bello, nacido en 1887 y fallecido en 1968. Además de las obvias referencias a sucesos históricos internacionales, la guerra de 1914, el nacimiento de la república brasileña, el crack de la bolsa neoyorquina, la guerra civil española y la Segunda Guerra Mundial, la novela explora los conflictos nacionales sociales y políticos desarrollados fundamentalmente a comienzos del siglo XX tras el derrocamiento del gobierno legítimo de Balmaceda en la guerra civil de

1891, y que se caracterizan por una tensión social latente que se expresa en las continuas refriegas entre los poderes gubernamentales y los intentos de subversión por parte de organizaciones anarquistas y estudiantiles, a partir de la toma de conciencia de clase por parte del proletariado y el progresivo deterioro económico del país.

El tono reflexivo adoptado por el narrador transforma el aparente carácter escénico de la historia nacional e internacional en un símbolo del vertiginoso avance de los tiempos y en la continua predisposición del narrador para interpretar el contexto histórico como un anuncio de futuros cataclismos. La concepción de la historia como un hecho circular que tiende a repetirse, en donde cada estadio prefigura la condición conflictiva del siguiente, está presente de nuevo en esta novela, como lo había hecho en *Los convidados de piedra* y *El sueño de la historia*, ejemplificando en las permanentes referencias del narrador:

“Eran tiempos grises, de mediocridad rampante: años de apariencia tranquila y de fondo terrible. Y ya tenían, los años aquellos, aunque no todos lo percibieran, un definitivo carácter de vísperas: estaban llenos de anuncios que no se llegaban a interpretar en su correcto sentido, de movimientos y desplazamientos subterráneos, de cambios dramáticos, repentinos” (p. 11).

En el fondo gravita una vez más el fantasma de la dictadura pinochetista como culminación del proceso histórico chileno, de los errores cometidos a lo largo del siglo.

Desde el punto de vista del personaje, la historia adquiere una connotación dual y contrapuesta, propia del temperamento del protagonista, porque coincide, de algún modo, con su distante toma de conciencia social y su autodesclasamiento. La inicial ceguera que demuestra durante su juventud hacia los constantes anuncios de conflictividad bélica y crisis le llevan a desestimar una y otra vez la trascendencia

política y social de los mismos, evadiéndose en un microuniverso hecho a su imagen y semejanza, y promovido por la propia familia. El joven *petimetre*, rebelde y egocéntrico habita un cosmos que gira a su alrededor, de modo centripeto, a pesar de que las circunstancias le han situado en el primer plano de los principales acontecimientos militares del continente y de Europa: las consecuencias de la matanza de Iquique, la revuelta militar ocurrida en Río de Janeiro a finales de la primera década del siglo XX, la Primera Guerra Mundial en París, en donde es incluso llamado a filas por el ejército francés y movilizado en un campo de entrenamiento militar hasta que su hermano Luis Emilio explica a las autoridades francesas que se trata de un ciudadano chileno y por lo tanto neutral. Esta ceguera para advertir la proximidad de los conflictos y advertir sus consecuencias proviene directamente de las tendencias aristocráticas de la llamada *belle-epoque* chilena, de su incapacidad para intuir el cambio en un momento de crisis, siempre y cuando no les afecte financieramente:

“El mundo ya había empezado a desmoronarse, pero tú, todos ustedes trasplantados chilenos, metecos finos, todavía no alcanzaban a notarlo. Lean ustedes la novela de Alberto Blest Gana, *Los trasplantados*, publicada en esos años en París en la imprenta de los Hermanos Garnier, rue de Saints-Pères, y comprenderán. Ellos, las eternas familias, no se daban cuenta, pero don Alberto, el novelista, el seguidor apasionado de Honorato de Balzac, ya sabía” (p. 45).

La irresponsabilidad que manifiesta en estos casos contrasta con la gravedad de los acontecimientos y subraya el individualismo del personaje frente a las tendencias ideológicas del momento. Con el paso de los años, su espíritu irreverente atenderá a las señales producidas por la situación internacional y local a fin de adquirir una conciencia ideológica particular que no se nutre de la ortodoxia de ningún partido político.

III. 2. 5. 4. La provocación de la literatura.

El escritor Joaquín Edwards Bello es retratado en la novela con similares adjetivos en lo que concierne a la concepción existencial e ideológica propia del personaje, caracterizadas ambas por la constante lucha de criterios opuestos³⁴⁹. No vamos a ocuparnos de la relación entre la ficción y la realidad en la narrativa del autor por tratarse de un tema incorporado en el capítulo cuarto, dedicado a las voces narrativas, sin embargo, conviene recordar que en sus novelas, Edwards Bello se inspira claramente en episodios autobiográficos o que forman parte de su entorno sociológico, de ahí la relativa similitud entre la vida y la obra expresada en la novela.

En cuanto al proceso mismo de creación literaria y a la connotación que el oficio de escritor presenta, Edwards Bello concibe la literatura como un proceso estético en el que priman los acontecimientos sobre las técnicas narrativas y el empleo del lenguaje. El mensaje transmitido se convierte de este modo en el fin perseguido, el retrato de una sociedad en crisis, mientras que los medios utilizados carecen de importancia. La presunta variante autobiográfica de estas novelas proviene a juicio del narrador del irrefrenable deseo de manifestar su presencia dentro de las realidades paralelas creadas. En este sentido, la literatura participa de la fascinación que el juego ejerce sobre el protagonista, sobre la base de su fuerte componente rupturista y provocador, cuya satisfacción se encuentra en el instante mismo de la creación-apuesta, sin atender a las posibles consecuencias que sus actos impliquen. Por esta razón, la creación literaria era asumida por el escritor como un producto de su rebeldía frente a las advertencias de amigos y familiares, asustados por el cariz naturalista de sus novelas y por el constante desprecio de la clase alta, en

³⁴⁹ Bajo este epígrafe nos ocupamos de la importancia que la literatura como producción artística tiene para el personaje en la novela y cómo el narrador determina y establece los parámetros que definen su concepción del hecho literario. Por lo tanto, no se plantea el tema desde la perspectiva del escritor Edwards Bello, sino en tanto que creación ficcionalizada en la propuesta narrativa del escritor-narrador Jorge Edwards.

contraste con la mitificación irrealista de las masas trabajadoras y los bajos fondos. En estas circunstancias, la vocación literaria se transformaba en un destino, al igual que el juego y el progresivo desclasamiento social. Con el paso de los años, Joaquín encuentra definitivamente su espacio vital y estético, y la literatura abandona la connotación de destino trágico para convertirse en proceso de recuperación y salvación definitiva del personaje, paralelo a la unión con la Mayita:

“Habías decidido cambiar de piel, ser otro, dejar de ser el tú que te habías visto obligado a ser, ese personaje que siempre tenía algo atravesado en la mente, una desazón, como decía tu primo Andrés, un resentimiento inexplicable, y lo habías conseguido. La literatura había sido un destino negro, una forma de perderse, de autodestruirse, pero parecía que al final te había salvado” (p. 273).

La breve fascinación manifestada hacia los nuevos aires de la política nacional se complementa en el plano estético mediante una fugaz participación en el movimiento dadaísta durante su estancia en París, llegando incluso a ser nombrado Encargado de Negocios Dadá en Valparaíso. Sin embargo, los irremediables deseos de escapar de los condicionamientos externos, de desaparecer con el fin de comenzar de nuevo, quemando una tras otras las diferentes etapas del camino, le llevan a desestimar el magnetismo vanguardista de toda agrupación artística. La inserción en el movimiento dadaísta proviene del afán de valorizar el concepto de inutilidad de las asociaciones que no conducen a un fin utilitario y práctico, de una literatura vacía de contenido referencial, convertida en máxima expresión del juego verbal. A pesar de su pronta desligazón del movimiento, la inutilidad como concepto estético permaneció en Edwards Bello como uno de sus axiomas vitales, de ahí, por ejemplo, la presencia del Grupo de los Inútiles en su boda con la Mayita, para honrar “al más inútil de sus hermanos” (p. 271).

En conclusión, la existencia de Edwards Bello aparece determinada por la contradicción de su planteamiento vital, el constante flujo de ideas opuestas y la voluntad de escapar una y otra vez en busca de un destino radicalmente diferente. En este sentido, tanto su vida como sus ambiguas concepciones ideológicas y literarias se encaminan hacia un único fin, determinado sobre una particular concepción de la supervivencia dentro de un orden que ejerce un poderoso poder de atracción sobre él. Su contradictorio desprecio hacia las formas de vida convencionales propias de su clase social y el deseo insatisfecho de integrarse dentro de los márgenes de la sociedad privilegiada le conducen a la práctica de un modo de vida y el empleo de unas temáticas narrativas provocadoras, destinadas a epatar las conciencias de sus antiguos amigos.

IV. El juego de narradores.

En la narrativa de Jorge Edwards el escepticismo que dio origen a la generación del cincuenta se manifiesta a lo ancho de su producción, en diferentes grados y medidas, como la respuesta a la preocupación constante acerca de cómo representar la realidad y hasta qué punto el concepto de verdad es inmutable y puede aprehenderse. La continua tendencia de los protagonistas de esta narrativa posterior al golpe de estado a apresar el instante, a detener el tiempo o condensarlo en materiales de cera o fotográficos, a aferrarse a un periodo espacio-temporal que los supera y sobrecoge, o renunciar a las leyes de la física, redundan en esta noción de la realidad como un concepto huidizo, ajeno a las normas cronológicas y espaciales, y que se caracteriza por la extrema subjetividad con la que es aprehendida³⁵⁰. Esta preocupación de origen metafísico genera formalmente una narrativa que tiene su razón de ser en la preponderancia de la voz enunciativa como fundamento de toda obra literaria, de cuya elección o rechazo dependerá la tonalidad conjunta de la misma. Para Jorge Edwards,

“En todo texto narrativo, la invención primera, la principal y esencial, la condición previa, sin la cual el texto no podría salir de la nada, es la del narrador. Si ustedes quieren, la de la voz narrativa. O la del punto de vista, que también podría definirse como el lugar desde donde se va a seguir el proceso de la narración. Este personaje clave, en el fondo enigmático, decisivo, puede ser uno o plural, un yo o un nosotros, y en algunos casos puede ser un yo que invoca a otra persona, a un tú. Pero puede ser también nada más que una presencia, y más que una presencia, o menos: una sombra”³⁵¹.

La concepción del narrador viene determinada, de este modo, como un personaje más dentro de la obra literaria, no como una simple voz que explicita el

³⁵⁰ María del Pilar VILA, “Jorge Edwards: tras las huellas de la verdad”, *Estudios Filológicos*, n° 34, Valdivia, 1999, pp.35-45.

³⁵¹ Jorge EDWARDS, “La invención del narrador”, *Letras Libres*, España, noviembre 2001, pp. 20-23, p. 20.

tono sino como un sujeto activo que participa tanto de la transmisión de los acontecimientos, como de la acción en sí misma. Nos encontramos, por lo tanto, con una serie de narradores directamente involucrados en la trama, como testigos que consignan a modo de crónica unos sucesos determinados, como investigadores y documentalistas que rastrean en bibliotecas y viejos archivos, o como narradores en primera persona que mediante la acción del recuerdo o a modo de confesión reproducen un universo ficcional complejo y autónomo.

Para representar esta dificultad de aprehender y condensar la realidad, Edwards ha optado, principalmente en su faceta novelística, por la incorporación del relativismo de las voces narrativas. La elección de un narrador estático facilita la creación de juicios de valor y encuadra todos los acontecimientos y pensamientos referidos a los personajes en un único y generalmente inmóvil punto de vista. Frente a esta cerrazón, la narrativa del escritor chileno despliega una pluralidad de perspectivas que, por una parte dificulta la tarea lectora mediante la incorporación de la ambigüedad y las diferentes versiones, destinadas a la ampliación del campo interpretativo y que, a su vez, converge hacia una contextualización ambiental más compleja. Para Bernard Schulz Cruz, las novelas de Edwards:

“se insertan en la red de escritura que ofrece una visión fraccionada de la realidad, evitando el intento totalizador- situación ya abandonada en toda Latinoamérica después del “Boom”- dado que no se puede dar cuenta de todo debido a la ausencia de la otra verdad, de la otra Historia que se podría haber contado y de la imposibilidad de acceder al otro”³⁵².

No es nuestra intención contravenir las palabras de Bernard Schulz Cruz acerca de la supuesta superación de las concepciones narrativas del “Boom” por parte del autor, en lo referente fundamentalmente al carácter totalizador que definía,

³⁵² SCHULZ CRUZ, “Narrativa y sociedad en cuatro novelas de Jorge Edwards”, *La Torre*, año II, nº 3, pp. 101-113 p. 112.

según sus palabras, la literatura hispanoamericana de los años sesenta y setenta, sin embargo hemos creído conveniente reproducir la clasificación de las principales características técnico-formales de la nueva narrativa propuesta por Donald Shaw porque consideramos que se ajusta plenamente a los planteamientos narratológicos utilizados por Jorge Edwards con posterioridad a la publicación de *El peso de la noche*. Las cinco características que definen tal clasificación son las siguientes³⁵³:

“i) La tendencia a abandonar la estructura lineal, ordenada y lógica, típica de la novela tradicional (y que reflejaba un mundo concebido como más o menos ordenado y comprensible), reemplazándola con otra estructura basada en la evolución espiritual del protagonista, o bien con estructuras experimentales que reflejan la multiplicidad de lo real. ii) La tendencia a subvertir el concepto del tiempo cronológico lineal. iii) La tendencia a abandonar los escenarios realistas de la novela tradicional, reemplazándolos con espacios imaginarios. iv) La tendencia a reemplazar al narrador omnisciente en tercera persona con narradores múltiples o ambiguos. v) Un mayor empleo de elementos simbólicos”³⁵⁴.

A excepción de *El peso de la noche* todas las demás novelas presentan abiertamente combinaciones de voces, ya sea a modo de crónica colectiva, en el caso de *Los convidados de piedra*, de tertulia ociosa y rumorosa, como en *El museo de cera*, de memorias justificativas, tal es el caso de *El anfitrión*, o bien, de los delirios psicológicos producidos por la acción de los celos, opción que da cuerpo a *El origen del mundo*. En *El sueño de la historia* el autor se introduce en el campo de la novela histórica desdoblado la participación del narrador en una doble instancia narrativa y actancial, situación que se repite en menor grado en *El inútil de la familia*. Incluso la novela más tradicional, desde el punto de vista de la técnica narrativa, *La mujer*

³⁵³En Donald SHAW, *Nueva narrativa hispanoamericana*, Madrid, Cátedra, 1999. Como veremos a continuación a lo largo de este epígrafe, la narrativa de Jorge Edwards pone en práctica este tipo de nuevas concepciones formales, que sin duda provienen de una nueva cosmovisión de la creación literaria.

³⁵⁴SHAW, op.cit., p. 250.

imaginaria, combina capítulos relatados en primera y segunda persona, que contrastan con la omnisciencia general que domina el texto. La pluralidad de voces desarticula la concepción del texto como una totalidad significativa única y contribuye a la percepción más cercana del personaje. Los rumores, malentendidos y los juicios de valor humanizan a personajes y narradores, mientras crean un mundo de subjetividades e interpretaciones libres. Paradójicamente, el resultado es un conjunto de novelas y cuentos en los que triunfa la objetividad que disecciona la realidad desde diferentes ópticas y evita la toma de posición por parte de un narrador único. Los casos más extremos se producen cuando el discurso en primera persona, discurso subjetivo por excelencia, comparte espacio con fragmentos narrados desde la omnisciencia de la tercera persona o desde el encubrimiento de la primera bajo la utilización enfática de la segunda persona, casos que como hemos avanzado dan color a *El anfitrión* y *El origen del mundo*.

La ficción representada en el texto se convierte en un universo plural, subjetivo y conscientemente ambiguo, que introduce elementos humorísticos para marcar la distancia respecto a lo narrado, cediendo al lector la capacidad para desarrollar sus propias conclusiones. Esta concepción de la voz narrativa irónica y humorística, en plena comunicación con el lector, proviene a juicio del escritor de la narrativa de Stendhal, creador primigenio de la literatura intimista, de connotaciones autobiográficas y recuerdos personales, pero enteramente ficcional:

“En la primera mitad del siglo xx, Stendhal, más que Balzac, representa la plena libertad del narrador: el narrador burlón, bromista, enemigo de toda forma de beatería, en diálogo constante con el lector. Es un narrador que parte de la experiencia más íntima, que hace literatura del yo, como la definió en sus orígenes Montaigne (“c’est moi même que me raconte...”), pero que convierte su yo en ficción, en juego verbal, a la vez que inventa un lector también ficticio. Son los comienzos

en la literatura moderna del yo narrador y del lector activo, creador último de la obra literaria”³⁵⁵.

Bajo este epígrafe se analiza la particular utilización de los recursos enunciativos por parte de los narradores de estas novelas. Basándonos en un análisis diacrónico, comprobaremos la evolución de las distintas técnicas utilizadas por estos narradores en la sucesiva producción literaria del escritor chileno, exponiendo tanto los rasgos comunes que determinan la estética edwardsiana, como las dislocaciones que convierten cada una de las novelas en un texto original.

Previamente se establece un análisis de la producción cuentística del autor, puesto que fue ésta la primera aportación al campo de la narrativa llevada a cabo por Edwards. Durante las décadas de los años cincuenta y sesenta el escritor chileno publicó tres colecciones de cuentos: *El patio* (1952), *Gente de la ciudad* (1961) y *Las máscaras* (1967). La distancia temporal entre las tres colecciones sugiere una dedicación constante durante los primeros años, alterada únicamente con la creación en 1964 de la novela *El peso de la noche*. Edwards advierte, sin embargo, sobre las dificultades de tal proceso creativo en sus memorias sobre el poeta chileno Pablo Neruda cuando hace referencia al doloroso silencio que envolvió su tarea narrativa después de la publicación de los cuentos de *El patio* y los primeros contactos con su futura profesión diplomática:

“Mi escritura de ese periodo era difícil. Parecía que no iba a recuperar jamás la soltura con que había escrito los cuentos de *El patio*. De repente había caído víctima de una enfermedad inexplicable, una parálisis, una exacerbación de la autocrítica, mal que para otros autores de mi tiempo ha de resultar definitivo”³⁵⁶.

³⁵⁵ Jorge EDWARDS, art. cit., *Letras Libres*, noviembre 2001.

³⁵⁶ Jorge EDWARDS, *Adiós, Poeta*, op. cit., p. 97.

El silencio que aquejaba su tarea creativa provenía, en parte, de la influencia que sobre él ejercía la literatura de estilo faulkneriano y joyciano, que dejaba su huella en cuentos miméticos que desaparecieron por el efecto demoledor de la autocrítica citada. Se imponía, por lo tanto, la búsqueda de un lenguaje propio y una expresión estilística que no podía continuar la imposición de técnicas externas.

Antes de analizar los recursos técnicos empleados en estos cuentos, así como la evolución del proceso creativo del autor a lo largo de las primeras décadas de producción conviene comentar las características definitorias del género para comprobar la aplicación de ciertas normas que lo delimitan frente a otras expresiones literarias.

IV. 1. La cuentística.

IV. 1. 1. Análisis teórico-crítico del cuento hispanoamericano.

El cuento es un género narrativo de enorme trascendencia en la literatura hispanoamericana desde sus comienzos. Aunque se ha desarrollado paralelamente a la producción lírica o novelística de la mayor parte de los escritores del continente, no debe considerarse en ningún caso un género subsidiario. Sus características definitorias han sido estudiadas ampliamente tanto por los críticos como por los propios autores, aunque, lo cierto es que existe una tendencia clara a establecer las semejanzas y diferencias con respecto a los demás géneros literarios, principalmente narrativos, en lugar de partir directamente de los propios límites que lo encierran y explican.

Todo análisis de las principales teorías que rodean la creación y disposición del cuento hispanoamericano deben partir indudablemente de la categorización expresada por Edgar Allan Poe, porque él sienta los preceptos para la demarcación

técnica del género: brevedad, unidad de acción e impresión, efecto final, lenguaje cuidado y ajustado a la narración, etc. En estas teorías habría de basarse además el iniciador del cuento literario latinoamericano, Horacio Quiroga³⁵⁷. Con las teorizaciones y las observaciones prácticas de Poe, el cuento se convierte en un género respetable y autónomo. En sus ensayos sobre la cuentística de Nathaniel Hawthorne³⁵⁸, el cuentista destaca las ventajas que el género posee frente a las otras dos composiciones tradicionales, es decir, la lírica y la novelística. Frente a la segunda, el cuento debe definirse por la brevedad en su justa medida, lo que permite al genio desarrollarse en un medio más ventajoso, cercano a la condensación poética. Por el contrario, la extensión de la novela, no pudiendo demandar una lectura ininterrumpida carece de totalidad, espacio en el que el cuento condensa toda su potencialidad³⁵⁹. La brevedad exigida condiciona absolutamente la ordenación estructural de los diferentes aspectos que entran en juego durante su creación, puesto que la construcción del relato no depende tanto de la participación previa de los incidentes narrados como de la percepción de efecto único a producir, sobre el cual se irán reorganizando los restantes elementos. El efecto único deviene de una estructura en la que nada es gratuito y precisa una creación escrupulosa y detallada en la que cada pieza debe encajar a la perfección. Para ello, el inicio posee la misma significación que el final, puesto que la capacidad de sorpresa se extiende por todo el texto de igual modo: "Si su primera frase no tiende ya a la producción de dicho

³⁵⁷ Cuando hablamos de cuento literario lo hacemos para distinguirlo del cuento de tradición oral, ligado a la transmisión de leyendas y costumbres de carácter folclórico. Para Baquero Goyanes, el nacimiento del cuento literario del siglo XIX puede relacionarse con el deseo de recogida de los cuentos populares, fenómeno común a la mayor parte de las literaturas occidentales. El gusto por el género repercutió en la creación de un ambiente favorable, de una predisposición lectora hacia los relatos breves, ya fuesen folclóricos o no. Mariano BAQUERO GOYANES, *¿Qué es la novela? ¿Qué es el cuento?*, Murcia, Universidad de Murcia, 1993.

³⁵⁸ Edgar A. POE, *Ensayos y Crítica*, Madrid, Alianza Editorial, 1973.

³⁵⁹ Poe advertía sobre los peligros de la extensión genérica aludiendo a la necesidad de encontrar la medida perfecta, "La brevedad extremada degenera en lo epigramático; el pecado de la longitud excesiva es aún más imperdonable", POE, op. cit. p. 135.

efecto quiere decir que ha fracasado en el primer paso. No debería haber una sola palabra en toda la composición cuya tendencia, directa o indirecta, no se aplicará al designio preestablecido”³⁶⁰.

En cuanto al poema, el cuento le aventaja al estar sustentado sobre la *Verdad*, concepto que designa la capacidad del género para estar fundamentado sobre un razonamiento, frente al ideal de Belleza perseguido por la lírica. Comprueba Poe que cuando el cuento aplica el ideal de Belleza su efecto se resiente y pierde vigor, porque utiliza un parámetro para el que no ha sido creado.

En las teorías sobre el género propuestas por Edgar Allan Poe se había inspirado el escritor que ha sido considerado por la crítica como el primer teórico del género en Hispanoamérica, el uruguayo Horacio Quiroga³⁶¹. En la segunda década del siglo XX, Quiroga desarrolló con un amplio sentido del humor, en distintos semanarios y periódicos, las coordenadas estructurales del cuento en cuatro textos fundamentales para la crítica posterior: “El manual del perfecto cuentista”, “Los trucos del perfecto cuentista”, ambos publicados originalmente en 1925, el “Decálogo del perfecto cuentista”, editado dos años después, y, por último, “La retórica del cuento”, aparecido en 1929³⁶². A pesar de la distancia temporal, los cuatro textos mantienen una línea coherente caracterizada por la ironía y la clara tendencia

³⁶⁰ POE, op.cit., p. 136. En su ensayo “Marginalia” Poe insiste sobre la importancia de la determinación inicial del relato, obviando las servidumbres de lo gratuito. “En el cuento propiamente dicho – donde no hay espacio para desarrollar caracteres o para una gran profusión y variedad incidental- la mera construcción se requiere mucho más imperiosamente que en la novela (...) la mayoría de nuestros cuentistas (...) parecían empezar sus cuentos sin saber cómo van a terminar; y, por lo general, sus finales (...) parecen haber olvidado sus comienzos”, POE, op.cit., p. 256.

³⁶¹ Hasta la aparición del decálogo de Quiroga el cuento hispanoamericano era considerado un género híbrido que se confundía con la producción ensayística, cercana al cuadro de costumbres. El Modernismo había utilizado la indeterminación limítrofe entre estos dos géneros lo cual invalidaba las posibilidades creativas de cada uno de ellos. Para Miguel Gomes la delimitación genérica del cuento guarda una fuerte relación con la aparición del mundonovismo “de la inscripción directa y compendiadora de lo americano” que favoreció la concepción instrumental de los géneros literarios que ahora debían definirse de modo concreto y práctico. Miguel GOMES, *Los géneros literarios en Hispanoamérica: Teoría e historia*, Euns, Anejos de Rilce nº 24, Universidad de Navarra, 1999, p. 173.

³⁶² Horacio QUIROGA, *Todos los cuentos*, Madrid, Colección Archivos, 1993.

normativizadora. Para Quiroga el cuento es un género que responde a una imperiosa e inherente necesidad del ser humano, el afán de contar y relatar sucesos. Desde este punto de vista, tanto el cuento popular como el literario comparten las mismas exigencias “desde las remotas edades del hombre: en el autor, el poder de transmitir vivamente y sin demora sus impresiones; y en la obra, la soltura, la energía y la brevedad del relato que la definen”.

Entre los “trucs de oficio” o pequeñas tretas para alcanzar el fin último, la unidad de efecto, se encuentra la obligatoriedad del autor para explorar la máxima efectividad de las palabras utilizadas, porque el arte de contar tiene como destino final la captación de la atención del lector. El cuento falla, por lo tanto, si el lector no se violenta o sorprende en las primeras frases, o las últimas, si éstas carecen de promesas y sugerencias. La unidad de efecto deviene necesariamente de una premisa previa, la brevedad: “no cansar”. En el séptimo principio Quiroga examina las condiciones necesarias para eliminar todo lo superfluo e innecesario, “No adjetivos sin necesidad. Inútiles serán cuantas colas de color adhieras a un sustantivo débil. Si hallas el que es preciso, él sólo tendrá un color incomparable. Pero hay que hallarlo”³⁶³.

Todas estas limitaciones convierten el cuento en un mecanismo perfecto de difícil ejecución, toda vez que cada uno de sus elementos debe encajar sin mayores ornamentos. Como unidad de efecto, su creación no es nunca progresiva, como en la novela, sino que debe estar contenida como un todo completo en la mente del autor, de tal modo que la última frase sea reflejo de la primera, y viceversa³⁶⁴.

³⁶³ QUIROGA, op. cit, p. 1194.

³⁶⁴ En el postulado V del decálogo Quiroga insiste sobre esta noción de totalidad aludiendo a la necesidad de conocer de antemano la dirección en la que va a desarrollarse el cuento, porque frente a la estructura abierta de la novela, el cuento se concibe como una arazón cerrada en la que tienen tanta importancia las primeras líneas como las últimas. QUIROGA, op. cit.

La escritura consciente y reflexiva, fruto de la maduración literaria, permite al autor dominar el universo de lo expresado dentro de la obligada concisión que el género impone. Esta concisión, tal y como se explica en el octavo consejo de “La Retórica del cuento” determina el movimiento de los personajes y la introducción de distintos motivos sobre los que el autor debe tener plena conciencia: “Toma a tus personajes de la mano y llévalos firmemente hasta el final, sin ver otra cosa que el camino que le trazaste. No te distraigas viendo tú lo que ellos no pueden ver o no les importa ver. No abuses del lector. Un cuento es una novela depurada de ripios. Ten esto por una verdad absoluta, aunque no lo sea”³⁶⁵. Este punto determina la perspectiva desde la que actúa el narrador, quien al verse reducido a un campo de visión más limitado respecto a la posible omnisciencia de la novela impone la “visión con” propia del cuento en la que el narrador acompaña al protagonista y no lo abandona. Para favorecer la intensidad del relato, Quiroga aconseja el empleo de una narración desde la órbita de los personajes y del pequeño universo en el que se elaboran. Esto no significa que el narrador deba confundirse con sus personajes, sino que el cuento debe estar narrado como si “no tuviera interés más que para el pequeño ambiente de tus personajes, de los que pudiste haber sido uno”³⁶⁶. En la identificación con lo expresado radica la capacidad de transmisión y la veracidad que adquiere el relato a los ojos del lector. Esta noción de pequeño ambiente, del universo propio del cuento, fue desarrollada años más tarde por otro de los grandes teóricos del género, el argentino Julio Cortázar en su obra *Último Round*³⁶⁷. Según esta teoría, el pequeño ambiente contribuye a la creación del efecto unitario, al

³⁶⁵ QUIROGA, op. cit. P. 1194.

³⁶⁶ *Ibidem*.

³⁶⁷ Para Julio CORTÁZAR, *Último Round*, Madrid, Siglo Veintiuno, 1974, la noción de pequeño ambiente define a la perfección la estructura cerrada y completa de los cuentos, a la que se une la noción quiroguiana del narrador concebida dentro de la órbita del relato, de tal manera que opera desde el interior hacia el exterior.

convertir el relato en una unidad significativa, cerrada, completa, que tiene vida en sí misma y se proyecta hacia el exterior. Cortázar regresa a esta noción de intensidad en "Algunos aspectos del cuento" mediante una brillante comparación entre el cuento y la fotografía³⁶⁸. Al igual que la fotografía, el cuento se justifica mediante la acción de recortar un espacio fragmentario de la realidad, limitándola físicamente mientras provoca una explosión de significación, operando sobre una realidad mucho más amplia y completa, sobrepasando así el espacio propio prefigurado por el cuento o la cámara.

Uno de los últimos consejos ofrecidos por Quiroga hace referencia al tratamiento de la anécdota desde el punto de vista del creador. La conciencia reflexiva que garantice el éxito de un género en cuyo mecanismo perfecto no debe sobrar ni faltar ninguna pieza exige la deposición del imperio de la emoción como ejecutor de la estructura misma. Siguiendo el consejo noveno, la emoción que sugiere un tema o motivo debe abandonarse a la hora de su planteamiento escrito, porque la evocación debe surgir desde la conciencia reflexiva.

Desde la aparición del decálogo de Quiroga han sido numerosas las contribuciones categorizadoras del género aportadas por algunos de sus creadores. Con el paso del tiempo y la notoriedad que el género alcanza en la literatura hispanoamericana a la altura de los años sesenta, el cuento se convierte en una expresión de múltiples posibilidades, introduciendo nuevas formas de producción, enriquecida con la aportación de otros géneros literarios y su demarcación viene precedida por la dificultad para delimitar su propio espacio³⁶⁹.

³⁶⁸ Julio CORTÁZAR, *Obras completas/2*, Madrid, Alfaguara, 1994.

³⁶⁹ Carlo MASTRÁNGELO apuesta por la brevedad, limitación espacio-temporal y argumental del cuento en su obra *El cuento argentino*, Buenos Aires, Editorial Hachette, 1963; Mario A. LANCELOTTI basa su teoría en el concepto de temporalidad, según la cual el cuento se organiza como un todo antes de su escritura, frente a la tendencia progresiva de la novela, en *De Poe a Kafka*, Buenos Aires, Eudeba, 1965; César AIRA insiste en "Cuento, novela" sobre la temporalidad pretérita

Julio Cortázar, en sus opiniones recogidas en “Algunos aspectos del cuento”³⁷⁰ ha contribuido ampliamente a la demarcación genérica del cuento, continuando la tradición teórica más cercana en el tiempo, según la cual el cuento es un género indefinible e inclasificable, del mismo modo que ha sabido recoger los presupuestos más acertados de los primeros teóricos. Su gran aportación consiste en descubrir ciertas constantes aplicables a todos los cuentos, como elementos invariables de este género. Cortázar parte de la comparación con la novela, frente a ella, el cuento se define a partir de la noción de límite físico, lo cual implica, a su vez, el concepto de brevedad. Si la novela guarda relación con el cine, el cuento, como hemos señalado anteriormente comparte el fragmentarismo de la fotografía, es decir, la captación de un campo reducido, encerrado en su propio marco, pero que brota colmado de significación al representar un universo completo. Es esa apertura la que condiciona el éxito del cuento, la capacidad para trascender sus propios límites, superando lo anecdótico del argumento. Mediante una imagen pugilística, Cortázar advierte que el cuento debe siempre noquear a su lector desde las primeras frases sin darle cuartel³⁷¹.

Al igual que Quiroga, Cortázar enumera las estrategias que permiten al cuento ganar el combate por “knockout”. La profundidad y trascendencia se consiguen a través de la condensación del tiempo y el espacio; a su vez, la apertura

del cuento, que relata sucesos conclusos, en Eva VALCÁRCEL (ed.), *El cuento Hispanoamericano del siglo XX. Teoría y Práctica*, Universidade da Coruña, 1997, pp. 43-45. Para Julio Ramón RIBEYRO el cuento es un género cuya amplia y variada producción imposibilita la uniformidad de unos criterios que superen los dos puntos esenciales: brevedad y libertad temática absoluta, en “Prólogo” a *Silvio en el Rosedal*, en *La palabra del mudo*, Lima, ed. Milla Baltrés, 1977.

³⁷⁰ CORTÁZAR, *Obras completas/2*, ed. cit.

³⁷¹ Cortázar considera una equivocación el planteamiento que muchos cuentistas otorgan a la creación de cuentos, haciéndolos deficitarios de los mecanismos propios de las novelas, como si se tratase de capítulos sueltos de éstas. La diferencia radica fundamentalmente en la concepción del cuento como objeto de lenguaje y como fin en sí mismo, frente a la “búsqueda” inmersa en la creación novelística que va surgiendo conforme se va escribiendo. Vid. Julio CORTÁZAR, “Carta a Arreola escrita en París el 20 de septiembre de 1954”, *La Jornada de Enmedio, Suplemento Cultura*, México, Domingo 14 de marzo de 2004. p. 3ª.

no depende del tema del relato, ni siquiera de la introducción de un personaje interesante, sino que depende de dos conceptos claves, la intensidad o concentración y la tensión o comunicación. Por la primera se entiende la necesidad de eliminar las “situaciones intermedias” y todas aquellas fases transitorias que la novela exige. Por su parte, por tensión debe entenderse la capacidad del autor para acercarnos lo narrado, mediante la creación de una atmósfera envolvente que no permita al lector sustraerse de ella. Conseguido esto, el tema más anodino es excepcional.

Desde el punto de vista crítico, los ensayos y estudios históricos sobre el género han proliferado en las últimas décadas, ofreciendo una perspectiva más objetiva y científica en comparación con aquéllos ofrecidos por los propios autores. Mariano Baquero Goyanes³⁷² realiza un estudio sobre el género recurriendo a las fuentes principales y a la inevitable comparación con otras producciones narrativas breves. Para el crítico, el cuento se mueve dentro de la esfera de la lírica en virtud del concepto tonal. De este modo, el tono del cuento sustituye la calificación novelesca por la intensidad, fuerza penetrativa y condensación de la poesía. Por su parte, Edelweis Serra³⁷³ analiza el género desde un punto de vista estructural cuando define los rasgos específicos del cuento. El cuento es la construcción artística de una serie limitada de acontecimientos, dentro de un orden cerrado que se configura como una totalidad. Es un limitado continuo frente al ilimitado discontinuo de la novela. Su estructura es centripeta y mono-lógica puesto que establece una sola relación entre emisor, mensaje y lector³⁷⁴. Tal relación implica necesariamente un efecto a causar sobre el lector, lo que a su vez determina una intensidad en el proceso creativo. Por

³⁷² BAQUERO GOYANES, op. cit.

³⁷³ Edelweis SERRA, *Tipología del cuento literario*, Madrid, Editorial Cupsa, 1978.

³⁷⁴ Juana Martínez comparte la importancia de esta relación si bien sitúa el cuento dentro de un continuum en cuyos polos se encuentran la narratividad y la liricidad, de manera que el cuento puede fluctuar entre ambos. A su juicio, la característica más significativa de la práctica textual del género en el siglo XX se encuentra en la relación establecida mediante una complicidad entre el lector y el autor. Vid. Juana MARTÍNEZ, “Fronteras y deslizamientos del cuento hispanoamericano”, *Coloquio Internacional: el texto latinoamericano*, vol. I, Madrid, Universidad de Poitiers, 1994, pp. 107-118.

otro lado, al igual que el poema, el cuento tiene como objetivo final la comunicación, toda vez que entre ellos se establece una asociación motivada de significante y significado, movimiento producido dentro del orden temporal, frente al eminentemente espacial de la novela.

Beltrán Almería³⁷⁵ establece una teorización muy particular en la que se cuestiona algunos de los principios plenamente aceptados por la crítica, entre ellos el concepto de brevedad. En cuanto a la relación cuento-novela, Almería ofrece una propuesta inversa, puesto que desde su origen el cuento no sólo era un género independiente de la novela sino opuesto a ella por su naturaleza e historia. El cuento nace como un género menor, -frente a los grandes géneros tradicionales aristotélicos-, oral, de carácter didáctico, mixto, unificador de lo cómico y lo grave, y que está basado en la concisión, claridad y verosimilitud, a pesar de que admite la presencia de lo fantástico y mágico. En cuanto a la categorización de los personajes, el cuento exige tipos. Con la llegada del romanticismo se produce una contaminación del género debido a la progresiva introducción de ciertos aspectos propios de la novela, cuando entran a formar parte de él elementos temáticos como las leyendas medievales, el horror o la literatura de fantasmas, entre otros.

Enrique Anderson Imbert³⁷⁶ considera la brevedad y la primacía de la trama como los elementos constitutivos del género, entendido éste desde un punto de vista lógico, que no estético. Todos los restantes componentes caracterizadores del cuento pertenecen igualmente a la novelística, puesto que desde su punto de vista debe rechazarse la delimitación genérica debido a carácter coartador. Un cuento por ser

³⁷⁵ Luis Beltrán ALMERÍA, "El cuento como género literario" en Peter FRÖHLICHER y George GÜNTERT (eds.), *Teoría e interpretación del cuento*, Berna, Peter Lang S.A., 1995, pp. 15-32. Esta particular concepción sobre el cuento parte de la teoría bajtiniana de la novela como único género carente de canon, en ella funciona la libertad absoluta. Su contacto con el cuento a partir del periodo romántico contribuye a la destrucción del canon de la cuentística que Almería propone.

³⁷⁶ Enrique ANDERSON IMBERT, *Teoría y práctica del cuento*, Barcelona, Ariel, 1996.

corto precisa una trama bien visible, primordial. La trama está constituida por la urdimbre de los hilos de la acción narrada, dada la breve unidad del cuento. En última instancia, toda trama se reduce a una voluntad enfrentada a un universo en crisis o conflicto. Anderson ofrece una simple clasificación de los puntos de vista, basada en dos características básicas: la persona del narrador, primera o tercera, y el acercamiento íntimo o externo a los procesos mentales del personaje, de este modo, nos encontramos con cuatro tipos de narradores en función de la utilización de estas dos coordenadas: narrador-protagonista, narrador-testigo, narrador-omnisciente y narrador-cuasi omnisciente. La distancia, actitud, los desplazamientos y combinaciones de estos puntos de vista son los que dan cabida a toda una pluralidad de perspectivas. Frente a la tendencia tradicional a conceder carácter creativo al lector, el crítico y cuentista argentino considera que el autor escribe para un lector invisible y desconocido sobre el que es imposible calcular el efecto producido, de modo tal que aquél termina escribiendo para sí mismo, creando el lector a su imagen y semejanza.

Jorge Edwards ha ofrecido en varias ocasiones su personal visión del género en artículos, conferencias y entrevistas. En “Regreso al cuento” traza el perfil que ha marcado su trayectoria creativa a partir de las lecturas de juventud de los grandes creadores del género. Como lector, a la temprana edad escolar, se adentró con pasión en dos estilos contrapuestos y diferentes que, sin embargo, habrían de dejar una profunda huella en su concepción del cuento: por un lado, Edgar Allan Poe, especialmente en los cuentos “La caída de la casa Usher”³⁷⁷, “El pozo y el péndulo” y “El corazón delator”, y por otro Azorín, con su prosa tranquila y la ausencia de

³⁷⁷ La admiración del escritor chileno por Poe y por este cuento se manifiesta en el particular homenaje ofrecido en la novela *Los convidados de piedra* en el capítulo V.

finales sorprendidos. Con el paso del tiempo, la nómina de escritores admirados fue incorporando los nombres del chileno Luis Durán, Jorge Luis Borges, debido a la “síntesis tan extraña entre un mundo cosmopolita, de ideas filosóficas, de literatura universal, combinado con un mundo de barrio de Buenos Aires”³⁷⁸, James Joyce, especialmente en su retrato de la burguesía propuesto en *Dublinenses*, Horacio Quiroga, admirado por la incorporación de la fantasía “y la inusitada violencia”, y finalmente Gogol, autor de quien, a juicio del escritor chileno, es deudora la atmósfera de *El patio*.

Sin profundizar excesivamente en aquellas cuestiones específicas de la producción y creación cuentísticas, Edwards insiste en los conceptos definitorios tradicionales del género, es decir, concisión frente a amplitud gratuita e intensidad frente a desarrollo innecesario. La primera definición del género propuesta por el autor fue publicada en la *Antología del nuevo cuento chileno*, recopilada por Enrique Lafourcade en 1954. En ella, el escritor chileno determinaba la estética del cuento por oposición a los cánones de la novela, insistiendo en los aspectos que implican brevedad y limitación de perspectivas, así como la eliminación rigurosa de los detalles impropios:

“Cuento es una obra literaria en prosa, que expresa, con rigor de síntesis, una situación, a diferencia de la novela, que expresa un cúmulo de situaciones, un mundo; y en el que el autor ofrece al lector, desde una pequeña perspectiva, su visión de la realidad, a diferencia de la novela, en que la perspectiva propuesta es extensa y cambiante”.

A raíz de la publicación de su tercera colección de cuentos, *Las Máscaras*, Edwards aventura una definición basada en la desestimación de los recursos que promueven la artificiosidad del texto, determinando la supremacía de las variantes

³⁷⁸ EDWARDS, “Regreso al cuento”, en Fernando BURGOS (ed.), *Los escritores y la creación en Hispanoamérica*, Madrid, Castalia, 2004, p. 126-138, p. 127.

interpretativas que ha puesto de manifiesto a lo largo y ancho de toda su producción narrativa:

“El cuento no es más que una obra de ficción breve; puede cerrarlo un final sorpresivo o una vuelta de tuerca perfectamente previsible. Por una parte, pienso con Flaubert que el ingenio es la cortesana de la literatura y que la sorpresa es un recurso mediocre, prefiero la reiteración que en vez de cerrar el relato lo abre hacia zonas más profundas, y lo culmina retrospectivamente con una luz diversa”³⁷⁹.

Con el paso de los años, para Jorge Edwards el género se define precisamente por su incapacidad de definición, lo cual secunda la tendencia del autor a elaborar ficciones y memorias en los que la mezcla de géneros y subgéneros es una constante. En “Regreso al cuento”³⁸⁰ comienza su presentación diciendo: “No creo en ninguna de las definiciones que yo he dado y no creo en casi ninguna definición. Hay un escritor brasileño, Mario de Andrade, que decía lo siguiente, ‘Cuento es todo aquello que su autor decide llamar cuento’”³⁸¹. Pese a la aparente contradicción Edwards define algunas de las características básicas que lo determinan, haciendo hincapié en la consideración de la extensión, que debe ser breve, como uno de los principios obvios de su creación. Sin embargo, frente a las teorías que hemos comentado anteriormente, en las que el efecto sorpresa y la búsqueda de intensidad y tensión constante determinaban su estética, para Edwards el género no implica necesariamente una condición sorpresiva, y de hecho así lo ha puesto de manifiesto

³⁷⁹ Jorge EDWARDS, “Las máscaras”, *Plan*, Santiago, n° 15 (07-1967), p.2.

³⁸⁰ Eva VALCÁRCEL, *El cuento hispanoamericano del siglo XX*, ed. cit., p. 129-145.

³⁸¹ El debate acerca de lo que puede tener cabida en un cuento proviene de ciertas consideraciones según las cuales la asociación un tema- un cuento define la producción del género. Para Juan BOSCH, *Teoría del cuento*, Mérida, Universidad de los Andes, 1967, esta ecuación se convierte en una de las premisas del género, puesto que todo cuento debe relatar un único tema. El modo y planteamiento en el que ese tema sea explorado depende de las expectativas del escritor, que puede mantener la tensión de una forma continua, cuyo desarrollo sea progresivo y lineal, o velada, determinada por la tendencia sorpresiva final. La importancia concedida al tema sobre la forma fue desestimada por la mayoría de los teóricos y de los propios escritores, dado el amplio espectro de temas y motivos que en él tiene cabida. Por su parte, Gustavo Sáinz define el cuento como una expresión de lo concreto y lo abstracto, lo serio y lo grave, lo puntual y lo extenso, lo reflexivo y lo espontáneo, de tal modo que todo tiene cabida en él, vid. Gustavo SÁINZ, *Jaula de palabras*, México, Grijalbo, 1980.

en su plasmación práctica del cuento. En cambio, sí considera esencial la unidad verbal, al menos en cuanto al artefacto lingüístico que debe operar como un todo. La concentración, aire, duración y tempo del cuento lo separan claramente de la novela, al mismo tiempo que lo acercan a la órbita de la poesía, debido precisamente al ritmo y unidad verbal que su extensión determina. Remontándose a las primeras definiciones hispanoamericanas del género, Edwards considera que en el cuento no están permitidos los elementos innecesarios y superfluos, en paralelo a la necesidad de que nada sobre; sin embargo, para el escritor chileno el criterio que determina lo gratuito y sobrante es exclusivamente estético, porque todo debe funcionar desde el interior mismo del relato. Como puede comprobarse, de nuevo nos encontramos ante los conceptos claves planteados por Quiroga a principios de siglo: brevedad, intensidad o imposibilidad de lo superfluo, y ambiente cerrado, concediendo importancia a la interioridad del propio texto.

En “La poesía y el cuento”³⁸² Edwards establece un panorama negativo para el género cuando considera que suele ser menospreciado tanto por los editores como por los agentes literarios, quienes presionan a los escritores para que vuelquen todos sus esfuerzos sobre la novela, concebida ésta como la “forma moderna por excelencia”. Las razones de tal desprecio dependen de la mal entendida seriedad que la novela desprende y que los lectores parecen exigir. Frente a esta extendida consideración, “El género (cuento) exige ingenuidad, capacidad de asombro, de juego, de transformación rápida, inesperada, sorpresiva. Es una forma literaria relacionada con la infancia del hombre y con la infancia del mundo”³⁸³. El cuento mantiene la esencia del sustrato humano, perdido ante los avances de la civilización, y en este sentido, se convierte en una necesidad vital para el ser humano, “en el

³⁸² EDWARDS, *El whisky de los poetas*, ed.cit.

³⁸³ EDWARDS, op.cit., p. 238.

cuento, como en la buena poesía, cada palabra y cada silencio, cada signo de puntuación, desempeña una función completamente irremplazable. Es la marca de los orígenes, la huella de la oralidad de los primeros tiempos”³⁸⁴.

A la hora de realizar un acercamiento crítico a la cuentística de Jorge Edwards nuestro planteamiento debe ser ecléctico y sintético, puesto que a la luz de su producción, los conceptos de extensión, intensidad y tensión varían gradualmente de unas colecciones a otras. Teniendo en cuenta además el carácter experimental que el género posee para el autor y el hecho de que muchos de sus cuentos hayan sido concebidos como bocetos para futuras novelas, la cuentística de Jorge Edwards se ha desarrollado en dos planos cronológicos diferenciados y que determinan la clasificación propuesta en este apartado. Por lo tanto, y en primer lugar, analizaremos los rasgos técnicos-narratológicos específicos de las tres primeras colecciones, es decir, *El patio*, *Gente de la ciudad* y *Las Máscaras*, y en segundo lugar, nos detendremos en la aproximación al género en la etapa más madura del autor, puesto que tanto temática como técnicamente introducen propuestas estéticas concretas que conviene diferenciar.

IV. 1. 2. La enunciación acrítica.

La característica distintiva de la focalización desde la cual el narrador presenta lo sucedido en las tres primeras colecciones de cuentos se encuentra, sin lugar a dudas, en el espíritu acrítico de la voz narrativa. Las situaciones son presentadas ante el lector de un modo aséptico, con una cierta frialdad que en ningún momento pretende influir o convencer al receptor. No hay juicios posibles cuando el

³⁸⁴ EDWARDS, op. cit., p. 239.

narrador se presenta dentro de una órbita distante respecto a los hechos y sus protagonistas. Este procedimiento aumenta paradójicamente el valor de los conflictos sociales y psicológicos planteados, al depositar en el lector la decisión final de emitir un juicio al respecto. De modo paralelo, tampoco se aprecia por parte del narrador una misión recuperadora, salvadora de aquellos seres que han caído en desgracia frente a las continuas demandas del marco social y profesional que los oprime. Los sucesivos narradores de estos cuentos no son portavoces de una generación perdida ni rebeldes en constante lucha contra el sistema establecido. Esta visión aséptica de la voz narrativa proviene de la tendencia estética de la generación del cincuenta, según la cual, las circunstancias narradas no atraviesan ningún tipo de filtro moralizante, ético, religioso o ideológico. La ansiada objetividad de la perspectiva responde en Edwards a la superación de los planteamientos de la narrativa realista y criollista, reducidas a la plasmación del marco social en el que se desarrollan los diferentes conflictos. De este modo, frente a la comunidad se subraya la presencia decadente del individuo automarginado de la propia sociedad. Pero fundamentalmente estos cuentos permean por encima de todo una voluntad de convertirse en objetos verbales. La palabra y la sintaxis simple, desprovista de ornamentación innecesaria traducen exactamente la atmósfera propuesta, en una continua combinación de claroscuros que desalientan a los personajes. Más sutil incluso que la palabra precisa es la estructura bajo la cual se establece una trama bien definida.

La precisión, objetividad acrítica, creación de atmósferas envolventes y la supremacía del lenguaje son las características más representativas de los cuentos que analizamos a continuación.

IV.1.2.1 *El patio.*

Los cuentos contenidos en *El patio* se caracterizan por la homogeneidad espacio- temporal que delimita la escasa acción desarrollada. Se trata en general de escenas que transcurren en un par de horas, con motivos sociales que sirven para situar a los personajes dentro de un determinado entorno: un velorio, una fiesta familiar, la salida de la escuela o una visita casual a una tía abuela. Como se puede comprobar desde el propio título de la colección, los cuentos se desarrollan en un escenario íntimo, conocido por los protagonistas y que definen su proceso de maduración educativa y familiar³⁸⁵. La ciudad está prácticamente ausente, así como los espacios abiertos hacia colectividades amplias; el narrador nos acerca en todo momento una ambientación y una atmósfera conocidas para los personajes, cotidianas. El cuento temporalmente más largo es "La desgracia", cuya acción transcurre durante tres días que no son progresivos sino que vienen determinados por una elipsis temporal a la mitad del relato. Una reducción temporal tan drástica necesita obligatoriamente una utilización determinada del espacio, que esté en consonancia con el motivo aludido. Tales espacios, caracterizados por un tiempo breve, apenas un lapso y una acción que no busca circunstancias secundarias, quedan reclusos en los marcos diferenciadores que suponen las rejas y paredes destinadas a enclaustrar la trama y detener el tiempo en una constante repetitiva que simplemente evoluciona para añadir una nueva constatación al proceso de crecimiento de todo adolescente. Las casas de la alta burguesía, los patios escolares o las calles solitarias concentran las situaciones narradas en unos espacios caracterizados por la aglomeración de personas,

³⁸⁵ El espacio en estos cuentos tiene para el autor una categorización poética, mítica, porque representan espacios de una connotación personal y sentimental, ligada al proceso mismo del aprendizaje. "En *El patio* los escenarios no estaban geográficamente individualizados, eran espacios poéticos (si se puede emplear esta expresión). Si hubiera dicho que la casa de la señora del regalo, en el primer cuento, estaba situada en Miraflores con Monjitas, el cuento no habría funcionado. El título del libro alude a este espacio de los juegos, de pequeñas tragedias infantiles", Guillermo GARCÍA-CORALES, "Entrevista con Jorge Edwards", *Revista de Estudios Colombianos*, n° 7, 1989, pp. 65-67, p. 66.

lo que refuerza el carácter comunicativo de los personajes, puesto que la mirada de los protagonistas ofrece un punto de vista que se aleja de las convenciones establecidas por el mundo de los adultos. Ante sus ojos virginales, la irracionalidad de las distintas actuaciones que demuestran los adultos se observa con la tranquilidad de quien está absorbiendo un universo ajeno y hasta cierto punto ilógico. En esa mirada marginal y distante se asienta el estilo narrativo que el escritor chileno habría de explorar en su producción restante, puesto que garantiza la exposición de un conflicto determinado dentro de una sociedad hostil, que es analizada desde el exterior. El propio autor reconoce el valor iniciático que esta colección de cuentos supuso en cuanto a la configuración de una perspectiva que habría de caracterizar toda su obra posterior:

“En toda mi vida, la mirada marginal ha sido mi elemento creativo. Y esto puede advertirse desde mi primer libro, *El patio*, un volumen de relatos sobre la sociedad adulta contemplada por los niños, donde, paradójicamente, la mirada de los mayores es un punto de vista ingenuo y sorprendido, donde estos niños-personajes sienten que los mayores son grotescos, un poco absurdos, que hacen cosas inexplicables. Y este libro, curiosamente es la admonición del futuro de mi obra: la visión marginal, disidente, crítica; la visión del mundo burgués desde los márgenes: de la sociedad santiaguina de la periferia, de la taberna, del prostíbulo, desde los sitios más oscuros, para ir desanudando el mundo interior y exterior”³⁸⁶.

La mayor parte de los cuentos presenta una situación poco trascendente, relacionada con las vivencias e incertidumbres que sufren los adolescentes, pero que carece de un esquema tradicional de planteamiento del argumento: presentación del problema o conflicto, desarrollo del mismo y desenlace más o menos sorpresivo. En muchos casos el orden está alterado y se reduce a la descripción de una situación que

³⁸⁶ Iván RÍOS GASCÓN, Entrevista con Jorge Edwards, “La memoria secuestrada”, *La Jornada Semanal*, México, 3 de diciembre del 2000.

no entraña un problema en sí misma y que por lo tanto no exige una instancia resolutive final. Así, por ejemplo, en cuentos como “El regalo” o “La señora Rosa” asistimos a una presentación descriptiva de una determinada anécdota, ya sea el hecho de recibir un regalo o velar a una anciana difunta. De modo semejante se desarrolla la anécdota de “Una nueva experiencia”, que consiste, como su propio título indica, en descubrir los efectos del alcohol como una adicción incontrolable motivada por la relajación de las costumbres familiares a raíz de una fiesta en casa, frente a la realidad comunicativa y solitaria de los restantes días.

La tendencia a suprimir la resolución del conflicto mínimo presentado proviene del carácter iniciático de algunos cuentos de la colección, contruidos como esbozos de una posible novela de aprendizaje, destinados a favorecer y acelerar el proceso evolutivo de los jóvenes protagonistas mientras van superando una serie de pruebas aparentemente insignificantes pero que habrán de condicionar su desarrollo³⁸⁷.

Otros cuentos manteniéndose dentro del ámbito del aprendizaje y la búsqueda del conocimiento que les permite interrelacionarse en el mundo de los adultos presentan una anécdota más esquematizada y reducida, que elimina todo comentario superfluo para concentrarse asépticamente en un hecho más delimitado, que sin embargo, sí plantea un pequeño conflicto. En “La salida”, por ejemplo, una niña se queda en el colegio una vez terminado el horario del día, contemplando el patio con sus castaños y la jaula de pájaros, con una tranquilidad impropia de su edad mientras las monjas del centro aparecen para insistir en que se vaya a casa. La sorpresa del texto se descubre al final del relato cuando su madre, desesperada por la tardanza acude a recogerla y la niña le contesta enigmáticamente que ella pensaba que no

³⁸⁷ El narrador transcribe estas experiencias iniciáticas con la pretendida frialdad que no esconde sin embargo a juicio de Carlos Cortínez la emoción de lo nuevo que deposita en el alma infantil toda experiencia originaria. Carlos CORTÍNEZ, art.cit. *Revista Chilena de Literatura*, nº 38, 1991.

venía a buscarla porque creía que todos estaban muertos. Una segunda lectura ofrece, sin lugar a dudas, una perspectiva diferente cuando se aprecia la insana tranquilidad que domina la actitud de la niña, decidida a situarse en un contexto de irrealidades y aceptar con pasiva templanza la muerte del resto de la familia. La sorpresa por lo tanto existe al final del texto porque no se produce ningún indicio anterior que prepare el camino hacia la conclusión del relato. El lector podría esperar el desenlace trágico de algún familiar pero nunca contaría con la asimilación tácita de la protagonista.

En “La virgen de cera” la rápida acción desarrollada fundamentalmente a través de diálogos y provocada por el aburrimiento que generan las horas de la canícula representa un juego pueril con características eróticas encubiertas entre dos hermanos que intentan perturbar el calor sofocante mediante el desafío a la autoridad, apostando a que la niña no es capaz de sacar su ropa interior y dejarla en el patio. La inocencia de un acto que se desarrolla tras un inicial forcejeo se resuelve de manera violenta por una mano castigadora que intenta preservar el orden, mientras la figura de una virgen de cera sonríe sarcástica confirmando el acierto del castigo. En este cuento se observa el carácter insinuante e irónico del narrador, técnica que se desarrollará con mayor amplitud en la segunda colección de cuentos.

Por último, el cuento “El señor” relata una escena transmitida a través de la perspectiva de una niña inocente que después de haber perdido a su madre en una procesión callejera pide ayuda a un desconocido para que la acompañe a casa. A lo largo del camino a casa la niña experimenta un cambio en su percepción del hombre, lo que se transforma en un progresivo sentimiento de culpa y miedo, ante la posibilidad de que el hombre pueda hacerle daño. La disposición del relato gira en torno a las obsesivas disquisiciones de la niña, que en diálogo consigo misma trata de

convencerse alternativamente del peligro o la seguridad que la compañía del hombre suponen para ella. Finalmente y destruyendo las expectativas del lector, la joven entra en su casa donde se siente protegida y da gracias a su acompañante.

En estos tres casos comentados, la brevedad del texto precipita el desenlace, lo que redundando en la creación de una tensión que se percibe desde el principio, a la espera de que ocurra algo más trágico. Su esquematismo sin embargo empobrece la consideración de los personajes, siendo éste el punto menos desarrollado, porque se convierten en seres lineales y planos, definidos por su condición de jóvenes en proceso de aprendizaje, observadores natos de la realidad circundante, que encuentran en cualquier pretexto un motivo para desarrollar su particular conocimiento del universo.

Los tres cuentos más logrados llevan por título “La señora Rosa”, “La desgracia” y “Una nueva experiencia” puesto que prefiguran el distintivo estilo que el autor explotará en sus futuras creaciones. Frente a la homogeneidad narrativa de las escenas presentadas en los tres cuentos mencionados anteriormente, se percibe en éstos una intención de mayor contenido sociológico, motivado por la distancia desde la que el narrador contempla lo ocurrido, prestando atención a detalles externos a lo exclusivamente anecdótico para contextualizar la acción. Este narrador penetra en la mente de los protagonistas para expresar sus pensamientos mediante ráfagas fugaces en estilo indirecto libre, y se permite además desde su altura establecer conclusiones irónicas muy sutiles o determinados comentarios que demuestran una particular percepción del mundo descrito, así como su referencialidad con respecto a la realidad. Pese a sus obvias diferencias, los cuentos citados comparten un estilo impresionista que se limita a sugerir e insinuar, eliminando toda explicitación prosaica. Frente a la densidad narrativa de los otros cuentos, las descripciones

adquieren ahora especial importancia porque en ellas se deposita la precisa significación del relato y los sutiles rasgos que ubican a los personajes dentro de la trama. “La señora Rosa” narra la agonía y muerte de una señora de la clase alta santiaguina a través de la mirada de un joven sobrino, Pedro, mientras transita por la casa en espera del desenlace y futuro entierro. La acción y los movimientos son sustituidos en el texto por la descripción de los detalles que tradicionalmente rodean este tipo de acontecimientos: la oscuridad y el silencio de un ambiente opresivo que conserva todavía los olores de las medicinas, unido a la imposibilidad de la agonizante para emitir sus últimas palabras, representan una muerte cuya explicitación se alude en el texto por medio de una elipsis temporal que retoma la escena en el momento en el que los empleados de la funeraria realizan sus labores para velar el cadáver.

El cuento introduce además un elemento fantástico al final del relato, justo en el momento en que el protagonista prueba un sorbo del vino destinado a la consagración en la misa del funeral. En ese breve instante de rebeldía e irreverencia juvenil el fantasma de un tío difunto aparece tras el cortinaje para establecer su complicidad con el joven, aspecto que en ningún momento despierta el más mínimo sentimiento de extrañeza en él.

En “Una nueva experiencia” la distancia entre el narrador y el protagonista se reduce considerablemente mediante el recurso del monólogo interior en pequeñas dosis que brotan directamente del pensamiento del personaje. Envalentonado por la momentánea desaparición de la rutina diaria, Miguel participa activamente de la celebración familiar mientras va recibiendo sutiles incentivos que le animan a saborear diferentes bebidas alcohólicas, hasta que cae aturdido por su efecto sedante. Sin embargo, el narrador no explicita las consecuencias del acto, por considerarlas

quizás demasiado obvias, sino que plantea un desenlace sorprendente cuando su hermana menor acude a su encuentro y no es capaz de asimilar e interpretar las causas que provocaron su actual estado. La aparición de la niña refuerza el carácter infantil del intento llevado a cabo por el protagonista, puesto que será la madre la que tenga que encargarse de su recuperación.

La anécdota planteada en “La desgracia” responde a la transmutación de una anécdota real en un relato de ficción³⁸⁸, analizado con cierta distancia temporal para garantizar la total comprensión de un caso que no podría entenderse sin una explicación de la personalidad asustadiza y solitaria del protagonista. El relato parece responder a la presentación de un caso a juzgar por la introducción llevada a cabo por el narrador, porque la trama comienza con un análisis de la personalidad del protagonista, José Casas, eliminando todo aspecto insinuante, con el claro propósito de explicitar los problemas que plantea su personalidad dentro de un energético colegio religioso. Para ello recurre insistentemente en la referencia al punto de vista que los compañeros tienen sobre él.

Uno de los aspectos más significativos del texto consiste en la incorporación de la ironía como un recurso para cuestionar la institucionalización de las jerarquías eclesiásticas que gobiernan el centro escolar. La distancia propuesta por el narrador omnisciente convierte el episodio en una anécdota risible al comparar la insignificancia del conflicto con la rigidez escalonada de las soluciones aportadas:

“Cuando pasaron tres días, uno de los internos fue a quejarse al hermano que cuidaba la división que un excusado estaba tapado y no podía usarse. El hermano

³⁸⁸ El escritor escuchó el relato de esta anécdota en el Casino de estudiantes de la Escuela de Leyes, donde cursaba estudios. La historia hace referencia a un exalumno del Colegio San Ignacio, al que asistió el escritor, y fue recreada en las clases de derecho procesal. La trama quedó dividida en dos, debido a que el proceso creativo estaba supeditado a la duración de las clases, integrándose más tarde en una sola acción gracias a la ayuda de un “poeta aguafiestas”. La significación de la anécdota causó un fuerte impacto en el escritor, puesto que fue desarrollada en un cuento posterior, publicado en la colección *Las máscaras*. Jorge EDWARDS, “Treinta años después”, Prólogo a *El patio*, Santiago de Chile, Ganimedes, 1980, pp. 16-17.

fue a mirar el excusado y vio un montón de papeles y excrementos, flotando en un agua negra y pestilente. Dio aviso al padre encargado de la división. El padre fue a ver el excusado y vio el hacinamiento pestilente. Dio aviso al prefecto del colegio, el cual miró el excusado y dijo que sería preciso avisarle al rector, quien fue oportunamente avisado. El padre rector dio orden de que nadie usara el excusado, orden a todas luces inútil, y llamó a unos operarios que un sacerdote de la compañía le recomendó” (p. 127).

La ironía, el comentario crítico y la presencia explícita del narrador permiten considerar este cuento como la bisagra que abrirá la puerta hacia un estilo narrativo más intimista y cercano, que sustituye la pintura fría de unas situaciones dadas por una escritura en la que la voz del narrador posee una extraordinaria importancia.

IV. 1. 2. 2. *Gente de la ciudad.*

Frente a la asepsia descriptiva de las situaciones generadas en *El patio*, que gravitan en torno a un acontecimiento presente y de ambiente familiar, los cuentos de la segunda colección publicada por el autor proyectan un interesante contraste temporal entre tiempos verbales que fluctúan entre las correlaciones presente-pretérito perfecto e imperfecto-indefinido, para plasmar una dualidad que se establece en la mente de los protagonistas entre un tiempo actual dominado por la rutina y que es fruto de un pasado que por algún motivo tuerce el ritmo evolutivo para consagrar la derrota del presente. Para fortalecer la concepción dual del tiempo, el narrador sitúa la acción principal narrada desde la actualidad en un límite temporal reducido al espacio de un par de horas o como mucho de un día entero, en línea con el estilo expositivo de los cuentos publicados en la década de los años cincuenta. El único cuento que no participa de dicha estructura es “Rosaura”, puesto que al abandonar los dominios de la tercera persona omnisciente, los recuerdos narrados en primera persona sobre dos tiempos separados por una distancia de veinte

464

años no permitirían de manera natural la introducción de un desarrollo de la acción temporalmente equivalente a la narración misma.

Los cuentos de esta colección plantean además una apertura temática y de ambientes, al superar la cerrazón del espacio familiar y escolar de la primera colección y sustituirla por la apertura del espacio ciudadano de carácter profesional, ligada al mundo del funcionariado y las miserias de la incomunicación dentro de las grandes urbes. Este universo opresor proviene según palabras del autor de la poesía chilena de Rosamel del Valle, de *Miseria del Hombre*, de Gonzalo Rojas y del Neruda de *Residencia en la tierra*³⁸⁹. La ciudad se convierte en esta colección en un espacio amplio por el que circula una serie de personajes prototípicos cuya semejanza radica en la frustración que los domina y la incomunicación que los oprime³⁹⁰.

En “El cielo de los domingos” la acción aparece narrada en el presente actualizando una situación contemporánea a la propia narración. Su argumento se estructura en torno a un par de horas para relatar una anécdota intrascendente que, sin embargo, evoca mayores complejidades sociológicas. Doña Celinda, una anciana que vive sola en una pensión, decide visitar la familia de su hija en el barrio alto de Santiago para almorzar con ella. Cuando llega a la casa, sin previo aviso, es fríamente recibida y ante la insistencia hipócrita de su hija para que los acompañe a comer a pesar de que se trata de un almuerzo de negocios, la mujer abandona la casa

³⁸⁹ TORRES FIERRO, *Memoria plural*, ed. cit.

³⁹⁰ La ciudad posee una significación propia y simbólica en esta colección de cuentos que proviene de la tendencia generacional a ubicar la acción y los personajes dentro de ámbitos urbanos, accesibles y reconocibles. Esta delimitación del espacio natural dentro de la literatura es extensiva a todo el continente a la altura de la segunda mitad del siglo XX y se manifiesta tanto en la narrativa como en la poesía. Para Mario Benedetti se produce con la Nueva Novela un desplazamiento de la naturaleza mediante la superposición del personaje como figura clave de la trama. En poesía, además, “el paisaje que ven los nuevos poetas es tan austero, tan escasamente prestigioso a priori, que el crítico debe exprimir verdaderamente su memoria para extraer de esos delgados libros uno que otro arbolito enclenque, alguna llanura meramente hostil”, BENEDETTI, “Temas y problemas”, en Fernando MORENO (coord.), *América Latina en su literatura*, México, Siglo Veintiuno Editores, 1972, pp. 354-371, (p. 361).

sin decir nada y regresa a su cuarto para comer sola. La insignificancia aparente de la anécdota contrasta con la distancia irónica del narrador para presentar el breve encuentro entre la madre y la hija. El uso del presente aumenta, además, la sensación de soledad y la molestia que la visita provoca en ésta. No se trata de un recuerdo ni de un elemento recuperado del pasado que se transmite tamizado por la emoción de lo sucedido, sino de una emoción en progresión, narrada con el estilo de una cámara cinematográfica que olvida el escenario para centrarse en la actitud de los personajes. Para acelerar la acción se eliminan las partes más obvias de los diálogos, lo que intensifica el cinismo de la hija conocedora a la perfección de sus técnicas persuasorias:

“Raquel dice que está bien. De pasada, añade que espera para el almuerzo una gente con quien tiene que hablar de negocios.

- ¡Cómo se te ocurre!- exclama, ante el ademán de partir de doña Celinda-

Te quedas a almorzar con nosotros” (p. 224).

El dominio del presente es absoluto en este relato y el recuerdo se plantea como una ráfaga que sacude momentáneamente la mente de la protagonista, desencadenada por la constatación del alto nivel de vida de la hija en contraste con un pasado de miseria y violencia. La incorporación del pasado resulta gratuita cuando prima la categorización de la realidad presente como un espacio rutinario, entregado al placer de la bebida y diseñado sobre la incapacidad de realización personal de una protagonista que se ha abandonado a su soledad. La sorpresa del final se encuentra en la resignación de la mujer cuando pese a toda la melancolía que la acoge en la soledad de su dormitorio, se duerme profundamente, aceptando su condición de excluida. Este tipo de finales sorprendidos por la falta de una resolución personal que lleve a los protagonistas a plantear un cambio en sus vidas es ampliamente utilizado en los cuentos de *Gente de la ciudad*, en armonía con los

comienzos abruptos propios de acciones que pretenden incidir sobre su carácter reiterativo. De este modo, se plantea una situación que surge sin una presentación introductoria previa y que concluye con el plácido sueño de unos protagonistas resignados que reniegan de toda posibilidad de superación.

De similares motivos temáticos es el cuento "A la deriva", en el que un hombre anciano combate su soledad caminando sin rumbo por la calle, desesperado en su búsqueda de comunicación, y recordando un tiempo pasado de holgura económica que se ha ido para siempre. El relato es esencialmente descriptivo dado que la acción narrada es prácticamente nula y que se explaya en un pequeño universo de contemplación, en las continuas observaciones de una sociedad en movimiento frenético que lo excluye y al mismo tiempo lo estimula, y un paisaje crepuscular que lo protege. A diferencia de otros relatos, el cuento "A la deriva" presenta un ritmo repetitivo que se manifiesta en el constante empleo del sujeto "Don Alejandro" para encabezar las oraciones. Como resultado, la acción rutinaria y contemplativa del paseo se fortalece porque el narrador se esfuerza por mantener explícitamente el punto de vista del personaje, transmitiendo una particular imagen de la ciudad y la sociedad habitada desde la órbita del anciano. En este sentido, el cuento participa de la "visión con" propuesta por Horacio Quiroga mediante una focalización narrativa que unifica la voz del narrador con la perspectiva del personaje³⁹¹.

La escasa acción del relato avanza progresivamente conforme al desplazamiento del protagonista y termina en la casa, de vuelta, cansado, con la voluntad de descansar y dormir, esperando un nuevo día. La sorpresa final del cuento se encuentra en el hecho de que cierta información importante para la comprensión del personaje se ha dejado para el final: don Alejandro malvive bajo la protección

³⁹¹ Este procedimiento ha sido desarrollado en la mayor parte de los cuentos del escritor chileno y es especialmente significativo en la novela *El peso de la noche*. Véase el análisis del mismo en el epígrafe dedicado a las novelas en el presente capítulo.

distante y férrea de su hermana, como consecuencia de la pérdida de su antiguo bienestar económico.

La estructura dominante en los cuentos de *Gente de la ciudad* desarrolla, como hemos visto, una oposición entre dos tiempos cuya distancia varía de unos relatos a otros, en virtud de la importancia que el pasado tiene a la hora de analizar la situación presente. “El funcionario” narra la historia de un hombre que desempeña a duras penas su trabajo burocrático en una oficina, a pesar de la total falta de motivación que determina su personalidad, azotada por la escasez económica, la soledad y la falta de mejores expectativas. La mayor parte del relato está narrado desde el presente de la acción a través de la mirada omnisciente de un narrador que accede a la mente de su protagonista y transmite sus pensamientos en rápidos comentarios utilizando el estilo indirecto libre:

“Lástima que en la mañana no se puso el traje nuevo. Y la corbata es una hilacha. ¡No haber sabido! El libro, fuera de su escondite, aguarda sobre la carpeta exactamente en el centro de la carpeta... Podría ir caminando despacio, mirar un poco las vitrinas.” (p. 113)³⁹².

Frente a la tendencia a la concentración temporal, reducida a un par de horas, la acción de este cuento comienza a finales de verano y termina cuando han pasado los meses de invierno. La transición temporal se representa naturalmente mediante breves retazos descriptivos que explicitan los cambios estacionales, fluctuando entre las desapacibles ventiscas invernales y el comienzo de los días de sol que presagian la primavera. El paso del tiempo subraya asimismo el tono rutinario que determina la existencia del protagonista, si bien introduce un mínimo destello de esperanza ante la posibilidad de recibir un aumento en su salario.

³⁹² Los subrayados son nuestros y señalan los fragmentos transmitidos en estilo indirecto libre.

Éste es uno de los cuentos más cercanos a la atmósfera de la novela *El peso de la noche*, tanto desde el punto de vista temático como técnico. De hecho el propio autor advirtió en una ocasión las conexiones establecidas entre la colección de cuentos *Gente de la ciudad* y su primera novela, publicada en 1964, es decir, inmediatamente después de la aparición de estos relatos. Para el autor, *El peso de la noche* era un intento de unificar los motivos, situaciones y personajes esbozados en los capítulos sueltos que estos cuentos representaban³⁹³.

El final abierto responde a la tónica general del relato, para presentar una situación de desesperanza. El caos vital que domina al personaje se representa mediante las continuas mezclas temporales, cuando los recuerdos se confunden con los sucesos contemporáneos en la percepción del protagonista y responden a una serie de sucesos más o menos arbitrarios que actúan como desencadenantes de los mecanismos de la memoria. En ocasiones el recuerdo surge accionado por elementos externos como el viento, por ejemplo, cuyo silbido desata la nostalgia de unas vacaciones de verano en la costa que no han podido repetirse este año debido a la estrechez económica del funcionario. Sin embargo, las vacaciones también lo defraudaron debido a las condiciones climáticas. Ese viento, que en la narración del presente introduce espontáneamente el recuerdo del pasado, sugiere en el protagonista la posibilidad de destrozar y eliminar todo lo que está situado sobre su escritorio, incluido el montón de papeles que aguardan su comprobación, como representación molesta de su detestado oficio.

La correlación temporal establecida entre la narración y la realización de los hechos se rompe en dos ocasiones para hacer referencia a dos anécdotas ocurridas durante el tiempo de la narración pero descritas en pretérito. En la primera se

³⁹³ Jorge Edwards, "Autopsie d'un certain Chili", entrevista, *Le Monde*, París, 21-IV-1972.

describe fugazmente la visita a un prostíbulo después de una noche de juerga con sus compañeros de oficina y la segunda recuerda la despedida de Matilde, su amante ocasional y compañera de oficina, tras la llegada de su marido. Ambas acciones, tanto la del presente de la narración como la del recuerdo inmediato, vienen determinadas por el fracaso sentimental, laboral y económico, cuando el protagonista acepta la invitación de un compañero para tomar una copa, abandonando así la responsabilidad del trabajo, y cuando tras una inicial esperanza de mantener una relación sexual con una mujer de la oficina se da cuenta de que el regreso del marido pone fin a sus intentos.

El final del cuento es abrupto porque desvía la atención de la voz focalizadora hacia el personaje de Varela, un compañero de trabajo aficionado al alcohol, que se ha abandonado por completo a la inacción y la irresponsabilidad que dominan la oficina. Nada ha cambiado a pesar de que el tiempo ha transcurrido; el recuerdo de Matilde es una anécdota sin importancia, el hecho de que a su compañero sólo pueda acceder a relaciones sexuales con prostitutas debido a su miedo visceral hacia las mujeres se admite con una característica más de su comportamiento, sin que medie ninguna objeción moral, y, por último, la rutina de las largas tardes en cafés cercanos se intuye como parte de la organización de sus días.

“El último día” da un paso más en la descripción ambiental del universo del funcionariado y la desmotivación generalizada de los empleados, así como a la destrucción progresiva del estatus social de un individuo. Técnicamente es un cuanto más complejo que los anteriores porque introduce una situación presente deteriorada a causa de una enfermedad en grado terminal que se retrotrae a un pasado que comienza dentro de unos horizontes más prometedores. El cuento retoma el carácter insinuante aplicado en las primeras narraciones de *El patio*, eliminando la

denominación explícita y sustituyéndola por una descripción de los símbolos que determinan ciertas acciones. En comparación con otros relatos de la colección, “El último día” se define por su tono lírico, insinuante y reflexivo, que proviene de la meditación del enfermo en los instantes previos a su muerte. La memoria juega un importante papel en este cuento, en tanto que la acción propiamente dicha del presente de la narración se limita a la estancia del protagonista en la cama, aniquilado por la enfermedad. Los recuerdos no aparecen de modo automático, sino que son evocados “con un esfuerzo” por Federico: poemas de juventud que se han olvidado, la casa de sus padres, el hogar venido a menos tras la muerte del padre, los amores de juventud, la bohemia de sus años de poeta, los viajes a Europa, la muerte de la madre y la degradación de la vida burocrática.

La enfermedad altera el ritmo narrativo del estilo indirecto libre, convirtiéndolo en una sucesión incontrolada de imágenes y pensamientos que se va difundiendo conforme pasan las horas. Con ellas avanza también la constante sensación de frío que lo invade y el temor a que nadie conozca la gravedad de su estado. El frío interior contrasta con la calidez del exterior del edificio, dominado por un sol radiante que cae sobre los naranjos y que va determinando el acelerado paso de las horas del día. El sol posee una importancia determinante en su comportamiento porque es el resorte que le obliga a actuar, frente a la desidia que se apodera de él en los días de invierno:

“al día siguiente una fuerza irracional, suscitada por el brillo del sol en la ventana, lo hizo levantarse de la silla, pasear un rato de lado a lado y salir. De nuevo se encontró en medio del césped y de los arbustos, caminando sin rumbo, con el gesto abstraído y alegre de la mañana anterior” (p. 184).

Los progresos de la enfermedad cambian el ritmo evocativo del relato para trasladarnos a un presente en el que el protagonista carece de la objetividad necesaria

para discernir entre el pasado y la actualidad, e incluso para asimilar lo que está ocurriendo a su alrededor en los últimos instantes de su vida. Para acentuar esta complejidad focalizadora, el narrador describe de manera acelerada y precisa, por ejemplo, la visita del médico al protagonista:

“En el atardecer, aparte de Felipe, que se mantiene sentado en un rincón, inmóvil, hay otra persona en la pieza. A Federico le desabrochan la camisa y le colocan una aguja en la vena” (p. 187).

El efecto resultante es una transcripción fidedigna de las sensaciones experimentadas por el moribundo en su delirio terminal, anulando la distancia debida entre un narrador omnisciente en tercera persona y su protagonista. El instante de la muerte se registra de nuevo desde la perspectiva del personaje, cuando asiste a la progresiva desaparición de sus sentidos y recuerdos. La ambigüedad descriptiva podría aludir de igual modo a un repentino descanso debido a la acción del sueño, sin embargo la aparición de la sotana negra como metonimia del sacerdote que habrá de officiar la extremaunción no deja lugar a dudas:

“María avanza en la punta de los pies, seguida por la sotana negra. Felipe abandona el rincón y retrocede hacia el umbral. Federico alcanza a mirar a María, con una expresión de protesta y súplica, y a levantar una mano. La imagen de María, y la del río y los álamos, comienzan a empañarse, a entrar en un remolino sin formas, cada instante más oscuro” (p. 188).

El cuento “Rosaura”, narrado en primera persona, relata un breve episodio amoroso entre el protagonista y una empleada de hogar ocurrido durante la infancia, que pervive en la memoria del protagonista escondido durante largos años hasta que un buen día la encuentra de nuevo trabajando en casa de un amigo. La acción está totalmente terminada en el momento de la narración, lo que implícitamente tiñe el texto de un carácter nostálgico y evocativo. Su desarrollo se establece cronológicamente en un orden perfecto en el que toda la información transmitida

resulta pertinente, para entender y justificar las motivaciones del personaje-narrador y su reciente situación de descrédito. Temáticamente, el cuento supone un intento acertado de sintetizar los motivos de las dos primeras colecciones, unificando por un lado el valor iniciático de las anécdotas adolescentes y por el otro el talante desesperanzador de los adultos que se resignan a vegetar en un puesto de la administración pública. El uso de la primera persona refuerza la tendencia aglutinante del relato porque permite mayores concesiones al depositar todo el peso de la narración en un punto de vista subjetivo.

El texto comienza abruptamente, insinuando la posibilidad de que el relato funcione como un fragmento de una declaración de mayores extensiones: “En esos días, almorzaba en casa de mi tía Gertrudis, una hermana de mi abuelo materno que vivía cerca del colegio” (p. 209). El uso del demostrativo “esos” traslada la narración al presente del adulto unificando la perspectiva de las dos acciones relatadas. Sin embargo, sorprende la minuciosidad descriptiva del periodo dedicado a la infancia, de mayor extensión, explayándose en las sensaciones físicas del recuerdo. El narrador elimina los comentarios a posteriori en la primera parte del texto, situándose en la perspectiva de su propia infancia y ofreciendo una tonalidad mucho más optimista y vital, que contrasta con la resignación de la etapa adulta. De este modo, podría decirse que el lector no espera una continuidad temporal de la anécdota en el futuro, porque no existe ningún indicio que así lo justifique. Como hemos avanzado en el capítulo anterior, bajo el epígrafe de la degradación de la burocracia y el sexo, en un cuento posterior, “La jaula de los monos” perteneciente a la colección *Temas y variaciones*, Edwards retoma de alguna manera el motivo del amor adolescente que no ha dado frutos y que permanece en el recuerdo nostálgico del amante no correspondido hasta la llegada de la etapa adulta. En esta versión la empleada de

hogar es sustituida por una prima que viene a visitar a la familia en Río de Janeiro, veinticinco años atrás, y cuando todo parecía ir bien en el primer acercamiento de los jóvenes, un mono del zoo los avergüenza terriblemente cuando demuestra su deseo sexual hacia la muchacha y comienza a masturbarse frenéticamente. El fracaso del amor adolescente intenta infructuosamente revertirse años después, pero la pusilanimidad del protagonista lo impide. En esta versión, a diferencia de la estructuración planteada en Rosaura, el pasado se manifiesta como un recuento de lo sucedido, como un recuerdo que se establece desde el momento del presente y cuya recreación imposibilita el nuevo intento del joven, avergonzado por lo ocurrido hace muchos años. En “Rosaura”, al relatar su propia historia, el narrador-protagonista mantiene el suspense y la tensión mediante la utilización de un comienzo que aborda durante las dos primeras páginas la disposición infantil del joven para leer todos y cada uno de los libros depositados en el estante de la biblioteca, en el orden en el que están alineados, dedicando a tamaña empresa los minutos anteriores a la comida. La inicial gratuidad del empeño resulta sin embargo pertinente para marcar los límites entre la etapa infantil y la llegada de la adolescencia, cuando una vez descubierto el placer erótico depositado en la figura de la joven empleada doméstica, el protagonista es consciente de la inutilidad del sacrificio de la lectura³⁹⁴.

Una elipsis temporal traslada la acción del cuento desde la juventud hasta la madurez del protagonista continuando la anécdota iniciada en torno a la figura de Rosaura. La información se limita a esta circunstancia únicamente, pero introduce sutilmente una aclaración que permite contextualizar al protagonista dentro de su frustración generalizada y que viene determinada por la conciencia de la rutina y la falta de alternativas ociosas: “No la encontré entonces, sino algunos años después,

³⁹⁴ La interrupción de la lectura viene facilitada además por la monotonía de los textos escogidos: una novela de José María de Pereda, tomos de poesía del siglo XIX, o un libro de viajes de Pedro Antonio de Alarcón.

empleada en el departamento de un amigo mío, donde yo solía llegar en las tardes, a falta de un destino mejor” (p.214). La sorpresa final del texto está en sintonía con el tono desesperanzado de la colección cuando el personaje central encuentra por casualidad a Rosaura en casa de este amigo y animado por el alcohol rechaza la posibilidad de retomar la relación con ella iniciada muchos años antes debido a la diferencia social entre ambos y la pereza que le invade. La negativa sorpresa final deviene precisamente de la tranquilidad y facilidad con la que se establece tal resignación: “A veces, el recuerdo de Rosaura me provoca melancolía. Sólo a veces. La vida tiene esos bemoles” (p.216).

Frente a esta atmósfera abúlica, el cuento “Fatiga” expresa la necesidad de cambiar radicalmente ciertos hábitos como medida higiénica y terapéutica. La acción del relato sucede en una tarde pero se retrotrae hasta el día anterior para contar una pequeña anécdota. La práctica totalidad del texto está narrada en presente de indicativo lo cual refuerza el ansia del personaje por establecer ciertos cambios en su rutina. El ritmo del discurso es acelerado y sorprende por su alto grado de economía narrativa, donde el protagonista carece de nombre propio y los demás personajes aparecen descritos someramente. Domina en la narración el uso del estilo indirecto libre y la focalización del narrador coincide con la del personaje central, de esta manera, todo aquello que para éste resulta superfluo e innecesario queda vedado al conocimiento del lector, cuya información se limita a la expresión de las emociones del protagonista, más que al contexto que lo determina. Sabemos poco de él: es funcionario y su trabajo encuentra muchas dificultades debido a su incapacidad para delimitar las palabras y frases adecuadas para preparar un informe “conciso y claro”; su vida está determinada por la rutina de las lecturas indiscriminadas en la soledad de su apartamento; tiene una amiga, Marcela, con la que se reúne en ocasiones y se

insinúa una pasada relación sentimental con ella. Además de esta información, el narrador transmite una serie de sensaciones de frustración, vacío y malestar, mediante el uso de un ritmo sintáctico acelerado, en el que las oraciones se proyectan carentes prácticamente de nexos de unión y la acción se mezcla con las breves pinceladas de los recuerdos o reflexiones interiores:

“El ritual de cada tarde. Entrar a la cocina, sacar un agua mineral del refrigerador y beberla parsimoniosamente. Una cucaracha huye por la orilla del lavaplatos. ¿Cuándo les va a poner veneno? Sentarse junto a la ventana, arrimar un cenicero, abrir el libro. Ayer ha sido una novela inglesa del siglo XVIII. Una alusión, no recuerda dónde ni de quien, lo llevó a ese territorio. Veinte páginas, y cuando el protagonista, al vaivén de una diligencia, llegaba recién a la posada, en la mitad del su trayecto, había sonado el teléfono. Por ahí quedó la novela” (p. 176).

Todo el cuento está narrado en función del desenlace final, a modo de explicación anticipatoria que permita al lector comprender la decisión que toma el protagonista cuando decide eliminar violentamente los libros de su biblioteca, seleccionando aquéllos indispensables para liberarlos de la purga. La acción redentora, la rebeldía ocasional, le concede una tregua en su desesperación lo que sin duda supone una novedad respecto a los argumentos restantes en esta colección de cuentos.

El cuento “El fin del verano” nos retrotrae a la atmósfera propia de los relatos contenidos en *El patio*, con ligeras salvedades en cuanto a la técnica utilizada. Éste es el único cuento de la colección que no se desarrolla en la ciudad sino en un balneario en la costa a finales del verano, cuando la temperatura y el fuerte oleaje obligan a los turistas a partir rumbo a sus casas. El protagonista es un joven del que no se concede demasiada información, pudiendo tratarse de un estudiante de universidad, puesto que no hace referencia a ninguna actividad laboral y busca la

compañía de jóvenes de su edad, desechando la de las personas mayores. La anécdota es muy simple y se reduce a una fiesta en el balneario en la que el protagonista, Francisco, intenta infructuosamente conquistar el amor de Margarita, una joven a la que conoció días antes en la playa. La relación no logra cuajar en ningún momento y durante la fiesta Francisco se embriaga junto a otros muchachos.

El relato está narrado en una doble perspectiva temporal que, sin embargo, no rompe la linealidad del hilo narrativo. La acción comienza utilizando el presente de indicativo que determina los instantes previos a la fiesta de despedida del verano. En ese instante Francisco traslada su perspectiva hacia el recuerdo de su hermana materializado a través de una carta que ésta le envía, la memoria de su salida de Santiago para dirigirse a la costa y los primeros y únicos contactos con Margarita, la joven de la que cree estar enamorado. Este último recuerdo surge de modo arbitrario, porque el mecanismo de la memoria juega un papel crucial en su relación con ella, de modo que sólo alcanza a percibirla como un recuerdo nítido a partir de su conversación en la playa; hasta entonces se había convertido en una nebulosa.

La acción de la fiesta está narrada mayoritariamente desde el presente de indicativo, que unifica el desarrollo de la trama con su plasmación narrativa. Sin embargo, a partir de una elipsis temporal el relato se transmite en pretérito indefinido hasta su desenlace para subrayar la distancia respecto al protagonista a medida que avanza su ingesta de alcohol y su frustración ante la imposibilidad de acceder a Margarita, animada por la compañía de un joven local.

El ritmo del relato fluctúa entre la aceleración descriptiva de algunos párrafos, en un tono que recuerda al empleado en el relato "Fatiga", carente de nexos de unión y basado en la acumulación de frases nominales que potencian la velocidad de la acción, y la transmisión de aspectos innecesarios para la trama que redundan en el

carácter solitario y tímido del protagonista. Al igual que ocurría en la mayoría de los cuentos de *El patio*, el planteamiento de la acción en este relato se cierra progresivamente sin necesidad de acudir a un final sorpresivo, puesto que, en realidad, no se ha presentado un conflicto previo que precise de una resolución explícita:

“Pensó en otras cosas, en su regreso a la ciudad, en la carta de su hermana, en la vastedad del invierno, que ya se anunciaba en la brisa helada y en la violencia del mar que barría la playa cada noche. Las vibraciones del dolor se fueron espaciando y se desvanecieron. Cuando se estiró en la cama, sus músculos experimentaron un alivio inmenso, que no había imaginado antes. Luego se aplacó su respiración, sumándose a la del resto de los que dormían” (pp. 88-89).

Tal y como se desprende de lo expuesto, los cuentos de *Gente de la ciudad* suponen una ampliación tanto desde el punto de vista temático como desde el punto de vista narrativo de la primera colección de cuentos publicada por el autor. La complejidad de las situaciones respecto a los cuentos de *El patio*, las dislocaciones espacio-temporales, el uso mayoritario de la primera persona como perspectiva focalizadora, unido al empleo paralelo de un punto de vista que unifica la voz del narrador con la visión del personaje, convierten estos cuentos en un claro antecedente de la producción posterior del autor. Sin embargo, desde nuestro punto de vista, el eje vertebrador de esta nueva colección se estructura a partir de la noción del recuerdo y la acción de la memoria como productores últimos de la trama, ya sea en su comparación y/o contraste con un presente determinado por la desorientación, ya sea en su connotación de elemento generador de la actitud vital de los personajes desde el presente de la narración.

IV. 1.2.3. *Las máscaras.*

La evolución temático-argumental de los cuentos de la colección *Las máscaras* coincide también con la incorporación de técnicas más complejas y más variadas, fundamentalmente en lo que respecta a la persona gramatical desde la que se narra el relato. La mayoritaria unidad focalizadora de los cuentos anteriores cede paso ahora a textos compuestos en primera y tercera persona, o en segunda persona dirigiéndose a un destinatario explícito, e incluso narrado desde el punto de vista de los personajes, utilizando el modo dramático. Tal evolución no podría entenderse sin considerar previamente la peculiaridad de las personalidades descritas. Todavía se percibe la fuerte presencia de personajes adolescentes que relatan experiencias iniciáticas, así como ancianos solitarios y funcionarios desmotivados, pero todos ellos adolecen de un grado absoluto de cordura, colmados como están por una serie de traumas, obsesiones y adiciones que los convierten en seres enfermizos e incommunicativos³⁹⁵. Siguiendo la caracterización realizada por José Promis acerca de los narradores prototípicos de la generación del cincuenta, a la que él denomina bajo la consideración del año 1957, la voz narrativa de estos cuentos aparece representada por el concepto de “herida” porque:

“son seres no solamente enajenados por su aceptación de las condiciones falsas de la existencia sino también por su incapacidad de autoenjuiciamiento. Son narradores que relatan su existencia para justificar su condición herida, y al hacerlo, demuestran que no han escapado de ella porque están asumiendo una perspectiva

³⁹⁵ Respecto a esta recurrencia el autor asegura que la continuidad temática de esta nueva colección es manifiesta aunque ambigua, mientras insiste en la progresiva complejidad de las estructuras técnicas creativas. Vid. Jorge EDWARDS, art. cit., *Plan*, n° 15, 1967, p. 2: “Entregué hace poco a la editorial Seix Barral un nuevo libro, *Las Máscaras*, que aparecerá en Barcelona a comienzos del año próximo. Son unos relatos escritos en París en los últimos tres años. Por su técnica y también por su atmósfera son muy diferentes a mis obras anteriores. Deliberadamente he utilizado algunos temas de mi primer libro, *El patio*, pero les he dado otro desarrollo e incluso otro sentido, de modo que resultan difíciles de reconocer. La variedad y la posible riqueza de un texto literario tienen, a mi juicio, mucho más relación con el lenguaje que con la anécdota. Algunos de estos relatos se encuentran a medio camino entre el cuento y la novela corta. Me refiero a su extensión; no conozco otro criterio seguro para delimitar estos géneros”.

absolutamente congruente con la que manifiestan como personajes. Como narradores, pues, no se redimen de las culpas que soportan en cuanto personajes; por el contrario, el mundo opresivo y destructor de la historia se extiende también a la enunciación y los encierra definitivamente”³⁹⁶.

Para transmitir este grado de irracionalidad es preciso acudir a técnicas narrativas que permitan representar el drama interior de estos personajes dentro de un contexto mucho más complejo y amplio. Entre estas técnicas destaca la utilización del montaje cinematográfico, según el cual las escenas se alternan con el fin último de producir sensación de suspense. A diferencia de la organización del contrapunto, las escenas se presentan en estos cuentos sin una transición delimitadora, en una línea continua que exige la participación activa del lector. Para facilitar la interpretación correcta, el narrador incorpora una serie de motivos que se van repitiendo a lo largo del texto cada vez que se retoma una de las líneas argumentales narradas. Un claro ejemplo de esta utilización puede localizarse en el cuento “El orden de las familias” donde la reiteración de la “costura” actúa como una guía de lectura para su comprensión, delimitando las fronteras temporales entre el pasado de los recuerdos seleccionados por el narrador-protagonista y la contemporaneidad del presente más cercano a la narración.

La simultaneidad de escenas, que generalmente responde a una marcada diferenciación temporal, se produce asimismo dentro del espacio de la memoria, eliminando la linealidad esperada y sustituyéndola por una narración que desordena los hechos para mezclarlos en un claro intento de reproducir el caos en el que viven los propios personajes. A esta confusión temporal se une la incorporación de ciertos segmentos de la irrealidad que fluctúan entre la representatividad de lo onírico, el transitorio delirio fruto de la intoxicación alcohólica u otras sustancias, así como la

³⁹⁶ José PROMIS, *La novela chilena actual*, ed.cit., pp. 157-158.

asimilación de los espacios de la realidad y la irrealidad en una única esfera de percepción.

El lenguaje evoluciona de modo parejo al cambio temático y tonal porque se intuye una mayor predisposición hacia la utilización de chilenismos que reflejen el lenguaje cotidiano de los protagonistas. En este sentido, se supera la tendencia aséptica y fría de las primeras colecciones de cuentos, mediante la incorporación mayoritaria del diálogo que desplaza la perspectiva focalizadora generalizada del narrador hacia la multiplicación de voces que se expresan libremente en estilo directo.

A pesar de las innovaciones, en algunos de los cuentos puede rastrearse la influencia estilística de los relatos anteriores. “Después de la procesión” y “Noticias de Europa” narran situaciones que ocurren en un corto y único periodo de tiempo, documentado en menos de un día, aunque se introducen breves comentarios que hacen referencia a un tiempo pretérito pero cercano. Se trata de cuentos de una extensión relativamente reducida, en comparación con otros relatos del volumen como “Adiós, Luisa” o “El orden de las familias”. En el primer caso, “Después de la procesión”, el narrador omnisciente describe una anécdota con connotaciones formativas y de aprendizaje, toda vez que sus protagonistas se encuentran todavía en el estadio de la adolescencia. Con una distancia que remarca el cinismo de la joven protagonista, el narrador resume la frustración que ésta experimenta ante la comprobación de que su amor platónico, su primo Sebastián, tiene intención de dedicarse en cuerpo y alma a la llamada de su fe. El fracaso que siente proviene de las esperanzas falsamente alimentadas durante el periodo de ausencia del muchacho, después de un verano que pasaron juntos en el campo. Para reforzar el instante de la separación de los jóvenes, el narrador analiza la espontaneidad de los recursos nemotécnicos y cómo éstos se van instalando en la mente del personaje que recuerda.

Todo comienza con la identificación azarosa de un objeto simbólico que no está presente y ante cuya invocación se desatan los mecanismos de toda una serie progresiva de situaciones pretéritas. El objeto inconscientemente seleccionado por la protagonista son unas botas, que no forman parte de su espacio visual sino que surgen espontáneamente en su mente:

“La gorda había pegado la frente a la ventanilla de la micro, que avanzaba con excesiva lentitud. Isabel recordó las botas de Sebastián. Curioso, pensó, que las recordara entonces, después de haberlas olvidado durante el invierno. Había una zona oscura, sumergida en espesa oscuridad. Después venía un espacio abarcado por la luz y ahí entraban las botas. Casi nuevas. El cuero relucía. Su abuelo se balanceaba contemplando la oscuridad, con las piernas cubiertas en un chal de vicuña” (p. 8).

El enamoramiento de su primo Sebastián se manifiesta a partir de un monólogo interior de connotaciones oníricas, en el que Isabel recuerda el proceso que conduce sus sentimientos hacia el joven desde el platonismo inicial hasta el descubrimiento del placer sexual íntimo.

Al igual que ocurría en algunos relatos de *Gente de la ciudad*, el narrador de este cuento utiliza una ironía distanciadora para plasmar las interrelaciones sociales que estructuran el comportamiento de los personajes dentro de su contexto vital. Dominados por sentimientos hipócritas, insensibles, cínicos o abusivos aparecen insinuados por una voz narrativa que parece limitarse a soportar la cámara cinematográfica para ofrecer una visión de conjunto. El universo del cuento se divide entre el mundo interior de la joven, con sus emociones y sentimientos contradictorios, y el mundo exterior representado por los incipientes conflictos sociales entre conservadores y progresistas:

“los espectadores abrieron paso a un grupo que regresaba de la procesión; en el centro iba un muchacho en mangas de camisa, muy acalorado y con los cabellos revueltos. Les informaron que era un muchacho de la Acción Católica que le había

pegado a un comunista. "Por lanzar insultos contra la procesión""(p. 13).

En la misma órbita se transmite la anécdota del cuento "Noticias de Europa", a pesar de la sustitución de los espacios abiertos y colectivos por el lúgubre apartamento de una familia asolada por las dificultades económicas como consecuencia de la enfermedad del progenitor. Aunque aparece narrado en tercera persona, asoma la perspectiva focalizada desde el punto de vista del personaje femenino, como esposa abnegada y sufridora que enjuicia y guía los comentarios despectivos que la situación le merecen. Sus observaciones silenciosas, acalladas por el desprecio que siente hacia la gente que le rodea, se ofrecen en primera persona, pero aislados de los diálogos que transcriben las opiniones de los demás personajes, en un claro intento de justificar y garantizar su independencia de pensamiento frente a la sordidez e hipocresía circundante. La incomunicación que gravita a lo largo del relato se manifiesta también en la imposibilidad de nombrar las cosas por su nombre, encerrando la narración en una nebulosa en la que se sugieren diferentes cosas pero en donde no parece que vaya a tomarse ninguna decisión al respecto. En este sentido es sintomático el empleo de la bandera y el cuadro, cuya simbología encierra en realidad toda una postura vital e ideológica: apoyar los avances de la invasión nazi en Europa precisamente en el momento histórico que predice su derrota. Sin embargo, el narrador no explicita el significado de este *leitmotiv*, sino que se limita a hacer que sus personajes lo escondan de común acuerdo para no herir las susceptibilidades de la visita, cuando en unos instantes económicamente comprometidos necesitan ser sumisos.

La característica más sobresaliente de esta tercera colección de cuentos frente a las anteriores se centra en la introducción de los espacios de la irrealidad, en un intento por ampliar los horizontes expresados en el texto y de profundizar al mismo tiempo en la problemática que envuelve a los protagonistas, definidos éstos como

seres hipersensibles en los que la voluntad ha sido anulada y sustituida por fuerzas exteriores, que actúan como detonantes de su integridad. Con todo, el resultado no permite la clasificación de estos relatos dentro de la categoría del género fantástico, porque a pesar de la incorporación de la irrealidad, la realidad triunfa finalmente subrayando los aspectos negativos de la personalidad de los protagonistas, relacionados generalmente con la pusilanimidad de sus convicciones. “Adiós, Luisa” y “Los zulúes” son los dos cuentos más representativos de esta tendencia a la irracionalidad, radicalizada por los trastornos mentales y físicos que dominan a aquéllos.

El cuento “Los zulúes” narra la historia del deterioro físico de un joven que intenta rehabilitarse de sus problemas con el alcohol y finalmente sucumbe ante ellos, contaminado por la enorme presión social a la que se ve sometido. Para explicar la historia de su dependencia, desintoxicación y recaída, el narrador acude a la dramatización dialogada de la trama, recurso que le concede una enorme libertad a la hora de emitir juicios de valor puestos en boca de unos personajes individualizados que actúan a imagen y semejanza de un coro griego, recuperando y reordenando el material disponible. El diálogo acelera el ritmo de la narración y relaja la tensión mediante el uso del lenguaje coloquial cargado de expresiones locales propio de las conversaciones cotidianas.

El suspense se incrementa al eliminar la transición entre las diferentes escenas, sin llegar a caer en los extremos del cuento “El orden de las familias”, donde las escenas son interrumpidas por constantes y breves introducciones de cuadros diferentes. La proporción entre escenas se mantiene en “Los zulúes”, pero es en la falta de llamadas de atención al lector que favorezcan su correcta interpretación de lo narrado en donde se depositan todas las estrategias para mantener la tensión en

un alto grado. De hecho, es necesario concentrarse en aquellos detalles que definen y caracterizan las diferentes acciones presentadas, que actúan a modo de motivos de unión, identificando así la transición hacia un escenario nuevo. Estos detalles suelen encontrarse en la recurrencia de personajes secundarios cuya función radica en la localización misma del instante de la narración, y con él, en el cambio de la estructura anecdótica.

La acción se divide entre dos instancias básicas que agrupan, por una parte, las terribles consecuencias que la bebida ha tenido para él desde su juventud, cuando necesitaba la confianza de un trago para acercarse a las mujeres, así como las duras condiciones de la rehabilitación, y, por otra parte, la tentación que supone la visión de una cerveza helada y la presión de sus viejos amigos para destruir la voluntad de mantenerse sobrio.

Mayor tensión provoca la sustitución de la descripción realista de los síntomas previos a la muerte del protagonista por la referencia a una película bélica clásica. En el estado más alto de su intoxicación, el protagonista, el Chico, muy debilitado, acude a una exposición en Nueva York y contempla delirante una máscara guerrera africana. La máscara actúa como un símbolo de su caída y como una predicción de las trágicas consecuencias que supondrían para él continuar bebiendo. Por esta razón, la máscara acude a su memoria cada vez que intenta rechazar razonablemente las invitaciones de sus compañeros. Al final del relato, el Chico no logra controlar su voluntad y comienza a beber de nuevo, a sabiendas del trágico final que le espera. La máscara se transforma entonces en la recreación de una película en la que los zulúes atacan un destacamento de ingleses, para establecer una correspondencia entre el alcohol y los zulúes por un lado, y él mismo y los soldados británicos por el otro. La cruenta batalla que se plantea en el filme es la

misma que experimenta su cuerpo al luchar desesperadamente contra la ingestión del líquido demoledor. Ante el último sorbo, la mente del Chico se evade derrotada por el triunfo del enemigo:

“Como única respuesta el Chico hizo una mueca y probó el vino amargo, con sabor a yerba y ladrillo. El guerrero le enterraba la lanza en el vientre y sus vísceras se deshacían, subían a la boca convertidas en coágulo gelatinoso, en barro sanguinolento; si no lograba retenerlas se le iría la vida por ahí, a vista y presencia de la máscara, cuyos ojos huecos, cuya boca femenina, implacable...”(pp. 121-122).

Con esta técnica sustitutoria se refuerza sin embargo el sufrimiento experimentado por el protagonista al comprobar la conciencia de su propio fin y trazando una dramatización paralela que evidencia la angustia que le asalta ante la comprobación de su propio estado.

“Adiós, Luisa” es un relato mucho más complejo desde el punto de vista argumental porque presenta varios espacios de acción y anécdotas que no confluyen hacia un único desenlace sino que se utilizan como justificación del protagonista-narrador para desarrollar su progresivo desprecio hacia el modo de vida santiaguino. El texto presenta tres situaciones básicas y diferenciales, de las que surgen otros temas secundarios. Entre las tres anécdotas se encuentra un viaje que el protagonista realiza a Brasil, caracterizado por la recuperación de las esperanzas y las ilusiones puestas en una relación a todas luces imposible con la mujer brasileña que actúa como anfitriona. Esta relación está narrada en pretérito porque forma parte de un recuerdo cercano pero terminado. La posibilidad de no regresar a su grisácea vida marital y profesional en Santiago genera en él la obsesión por crear “proyectos descabellados”, tendencia que él mismo admite una vez que todo se ha acabado.

Las otras dos anécdotas guardan relación entre sí porque una de ellas está ensamblada en la otra, puesto que es relatada dentro de la narración misma de la

primera: una comida de ex compañeros de colegio en la que los comensales desatan sus peores modales para vergüenza del narrador. La conversación espontánea con otro miembro de la reunión deriva hacia el relato de una historia ocurrida hace muchos años en la escuela. La anécdota supera su carácter significativo para convertirse en uno de los ejemplos más explícitos del concepto “temas y variaciones” tomado de la teoría barthesiana, porque recupera el argumento del cuento “La desgracia” publicado en la colección *El patio*. El epígrafe del escritor francés encabeza la narración del relato, en referencia a la fijación que experimentan los escritores hacia un reducido número de temas sobre los cuales reinciden constantemente: “L’écrivain est un expérimentateur public: il varie ce qu’il recommence; obstiné et fidèle, il ne connaît qu’un art: celui du thème et des variations”(p. 57)³⁹⁷.

Para unificar las tres estructuras temáticas del cuento, el narrador-protagonista sitúa su recuerdo en una parte de su mente, aún dominada por la importancia del viaje a Brasil. El cuento comienza precisamente ensamblando los diferentes motivos relatados: “Durante el viaje olvidé completamente esa comida, pese a que tuvo lugar dos días antes de que tomara el avión”(p. 57). Pese a la insuficiencia informativa, el lector descubre dos puntos de interés: el viaje y la comida. La visita a Río de Janeiro borra de la memoria momentáneamente el recuerdo de lo desilusionante, representado a través de la rutina diaria. Poco a poco, las frescas imágenes tropicales empiezan a difuminarse y dejar espacio a otros

³⁹⁷ Enrique Lihn ha expresado este mismo concepto en el prólogo al volumen recopilatorio de cuentos titulado *Temas y variaciones* y en él alude a la consideración de las variaciones temáticas como una recurrencia que se extiende a lo largo de la producción cuentística del autor, incidiendo sobre todos los niveles del texto. Vid. Enrique Lihn, “Prólogo” a *Temas y variaciones*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1969, p. 10: “La visión se ha agudizado con las variaciones, agudizándose y adecuándose conforme los años han depositado y sedimentado en esta escritura una determinada experiencia de vida, mientras que correlativamente la óptica no ha cambiado sino para tecnificar en la forma adecuada estas variaciones y el creciente dominio de una misma materia literaria”.

recuerdos menos coloridos, poniendo en evidencia la capacidad selectiva de la memoria:

“Apenas me liberé de Ovando, empecé a recordar la comida hasta en sus menores detalles. El viaje había interpuesto una capa de sensaciones diferentes, una cortina de humo, pero detrás de todo eso se mantenía intacta en la memoria; el sentimiento mixto de curiosidad y de aversión con que participé contribuyó, sospecho, a que los incidentes más mínimos se me quedaran grabados” (p. 61).

Esta teoría explicita la profunda distancia observadora que desarrolla el protagonista ante la contemplación de lo ocurrido. Esa misma distancia le permite ofrecer juicios valorativos y revelar una personalidad crítica frente a la rutina y vacuidad de lo circundante, gracias a su caracterización como personaje individualista, ajeno a las reuniones que potencian el espíritu del grupo.

La parte más interesante del relato se concentra en la reconstrucción de la anécdota del cuento “La desgracia”, narrada ahora desde la focalización de uno de los asistentes al banquete conmemorativo. Cuando el narrador-protagonista admite que sus recuerdos del solitario José Casas son demasiado limitados y vagos, la narración se desplaza obligatoriamente hacia un punto de vista diferente. De este modo, la perspectiva cambia radicalmente y el narrador principal pasa a un segundo plano, escuchando discretamente la información referente acerca de un ex compañero que no se encuentra presente. La descripción de las anécdotas referidas a Casas mantiene el tono de la fuente original, así como el escenario frío y nebuloso, descrito bajo un lenguaje que retoma el vocabulario empleado en el cuento de la colección *El patio*.

En este punto, el narrador se encuentra con un problema que afecta a la verosimilitud del propio relato: ¿cómo relatar una historia ocurrida cuando los personajes eran apenas unos adolescentes y mantener los detalles con la fidelidad

debida? La solución aportada resulta imaginativa y fiable: el narrador secundario, la voz que recupera la anécdota referente a José Casas, desaparece abruptamente de la escena para ceder todo su poder informativo al máximo implicado en los conflictos planteados, es decir, el propio protagonista de sus desgracias, el solitario Casas. Para Eduardo Barraza Jara, el discurso de Casas en el cuento “Adiós Luisa” debe interpretarse como un discurso testimonial, en el que el personaje presenta su caso ante un hipotético tribunal virtual que lo está juzgando³⁹⁸. La corriente de conciencia transmite los desordenados pensamientos de un niño que se dirige a un interlocutor desconocido utilizando la segunda persona para desarrollar un episodio en el que se cruzan y entremezclan sus divagaciones, las conversaciones de los obreros que intentan limpiar el baño taponado y la rutina de la lección dictada por el profesor religioso. El mismo recurso es utilizado a la hora de elaborar los problemas que acosan a Casas durante su etapa adulta, cuando todo se ha derrumbado ante él y su mujer le es infiel con el dueño de una tienda vecina. El narrador secundario ofrece una visión de conjunto y garantiza la contextualización del episodio, al mismo tiempo que el protagonista desarrolla y transmite los momentos más álgidos de su situación: el caso de los calzoncillos enterrados en el baño de la escuela y el asesinato de su esposa.

La tensión narrativa provocada por la gravedad de los hechos ocurridos se relaja al final del relato mediante el uso de un breve epílogo que retoma fugazmente los motivos analizados en el cuento, mientras subraya la triste y decepcionante resignación del narrador-protagonista. No puede hablarse propiamente de un desenlace sorprendente porque el narrador ha ido guiando nuestra interpretación con pequeños comentarios desesperanzados, eliminando las posibilidades de iniciar una

³⁹⁸ Eduardo BARRAZA JARA, “Adiós Luisa... un discurso testimonial”, en Eva VALCÁRCEL (ed.), *El cuento hispanoamericano del siglo XX*, ed. cit, pp. 65-77.

nueva vida puesto que el simple regreso a Santiago se encargará de modelar su carácter para impedirle cualquier acción final.

“Adiós Luisa” pone en práctica un recurso narrativo que años después culminará en la técnica de la crónica polifónica de *Los convidados de piedra*: en el seno de una celebración entre los antiguos estudiantes de una promoción escolar surge, de modo espontáneo, el relato de la vida de un personaje ausente. Las dislocaciones temporales permiten unificar el presente de la celebración con el pretérito de los acontecimientos narrados, de modo que la historia de Casas confluye con una súbita vuelta a la edad escolar en los comensales, excitados por el alcohol y los recuerdos:

“los modales mesurados, discretos, de estos abogados, ingenieros, comerciantes, funcionarios de un nivel más bien alto, no pasaba de ser un barniz superficial, una máscara frágil. Durante la comida volverían a dominar las leyes selváticas del colegio, las únicas que habían dejado en ellos una huella realmente profunda” (p. 63).

Estos dos cuentos, al igual que “La experiencia”, presentan la historia desde un punto de vista realista e introducen elementos de la irrealidad en forma de breves imágenes que atormentan a los protagonistas, definidos generalmente como seres enfermos u obsesionados, que huyen de la realidad a causa de su hipersensibilidad. En el último cuento mencionado, “La experiencia”, la acción es relatada bajo el diseño de una estructura circular que se manifiesta en la reiteración del motivo del cambio supuesto y ansiado por el protagonista pero que no se va a producir, de este modo, el narrador-protagonista parece mantener una apuesta desafiante con el lector, quien sabe desde el principio que nada de lo que intente va a resultar fructífero. En este sentido, el relato aparece focalizado desde una perspectiva deficiente, porque su acceso a la información suministrada es menor que la del lector e incluso que la de

otros personajes de la trama³⁹⁹. Sin embargo, el protagonista se empeña en demostrar que esta vez no será igual, que algo ha cambiado para bien. Desde el comienzo del relato, se plantea la posibilidad de ir a vivir con su madre con un abierto rechazo, puesto que aceptar la oferta supondría para él renunciar a la independencia que le garantiza la pensión en la que vegeta. Conforme avanza el relato, la pensión se va llenando de aspectos negativos, simbolizados en el leitmotiv de un gallo que no le permite conciliar el sueño con sus cantos matinales. A pesar de que no hay razón que le obligue a renunciar a unos principios a los que él mismo ha hecho referencia a lo largo del enunciado, el protagonista, llevado por un incontenible odio destructivo, mata al gallo y comienza un inconsciente acercamiento a su madre hasta que, finalmente, se entrega a la imposible convivencia con ella.

El relato expresa las preocupaciones del protagonista mediante la explicitación de una temporalidad manifestada en el uso de diferentes tiempos verbales para remarcar su posición y su condición de inestabilidad. Toda la acción se narra en pretérito indefinido, con constantes evidencias temporales que reflejan la especificación horaria y del día. Las descripciones aparecen, sin embargo, en presente de indicativo, garantizando la impresión de tranquilidad y autosuficiencia que pretende transmitir. De este modo, la conciencia del narrador-protagonista actúa de un modo diferente respecto a la descripción del ambiente y la narración de sucesos, demostrando una dualidad de pensamiento que por un lado intenta convencerse y convencer al lector de su optimismo actual y por el otro, no puede

³⁹⁹ Según la división tripartita del narrador presentada por Oscar Tacca en su obra *Las voces de la novela* basada en la relación establecida entre el narrador y el personaje o personajes a partir del conocimiento o información disponibles, el narrador del cuento "La experiencia" sería un claro prototipo del punto de vista deficiente desde dentro, dado su planteamiento desde la primera persona. En adelante volveremos sobre esta clasificación para referirnos al narrador equisciente, según la terminología de Tacca, propuesta en la novela *El peso de la noche*. Oscar TACCA, *Las voces de la novela*, Madrid, Gredos, 1978.

dejar de admitir lo que los hechos confirman una y otra vez, es decir, que no hay salida para una personalidad pusilánime:

“La placita tiene sólo seis bancos, cuatro árboles polvorientos y unos pocos arbustos. El inconveniente de la pensión es el olor a comida, pero uno se acostumbra. La dueña es una gorda con bigotes, de mirada más bien inamistosa. Su marido, un español viejo y enfermo, apenas sale de la pieza. Detrás de mi habitación hay un pequeño patio con un gallinero: ocho o diez gallinas y un gallo desplumado, de malas pulgas, con ojos duros y sanguinolentos” (p. 32).

La práctica totalidad de los adjetivos de este fragmento, y por extensión del cuento completo, comparte la tendencia a la caracterización lúgubre y mezquina de los espacios reseñados, pero existe un apreciable contraste entre la percepción del narrador y el vocabulario que utiliza. A simple vista, no existe nada que merezca la pena y que no inspire rechazo y lástima, sin embargo la coraza protectora que lo defiende de su propia destrucción le obliga a admitir las ventajas de su situación. El patetismo resultante que genera su pretendida ceguera es considerado por el lector como un pequeño guiño que predice su caída final, representada por la vuelta al hogar materno y la pérdida total de independencia.

En los cuentos “Los domingos en el hospicio” y “Griselda” la ambigüedad temporal es sustituida por la eliminación de la línea divisoria entre los espacios de la realidad y los de la irrealidad. Ambos son narrados en primera persona por un personaje femenino adolescente y en ambos casos, el escenario en el que se desarrolla la trama es un espacio de la realidad cotidiana tangible, pero lo que allí sucede debe interpretarse dentro de unas coordenadas diferentes. En el primer caso, “Los domingos en el hospicio”, la irrealidad y su desorden vienen precedidos por la obsesión de una de las internas por las representaciones teatrales que encarnan el mundo de los adultos en aquellas facetas ligadas al erotismo y las iniciaciones

sexuales. La separación entre los juegos y la realidad se convertirá para los protagonistas de aquéllos en un problema. El marco espacial en el que se sitúa la trama, un hospicio de enfermos mentales en el que la protagonista pasa una temporada debido a la mala salud del padre, internado en un hospital, favorece la disociación propia de los jóvenes, quienes después de haber representado una ceremonia de matrimonio, pretenden llevar la farsa hasta sus últimas consecuencias. La represión proveniente de los adultos no encuentra respuesta en la pareja protagonista porque no entiende las diferencias entre las normas de conducta que dicta la realidad y las que ellos han creado en sus pasatiempos.

En el caso del segundo cuento, "Griselda", la eliminación de la frontera antes aludida es completa y ocupa prácticamente el noventa por ciento del relato. La anécdota subraya las impresiones de una joven adolescente asustada por la persecución a la que un manco la tiene sometida. Para justificar su versión de los hechos frente a la incredulidad generalizada, se ve sometida a una enorme presión que le obliga a demostrar una y otra vez su punto de vista. Como resultado de esta obsesión, la joven experimenta una clara tendencia a la esquizofrenia que se manifiesta en el desprecio hacia quienes no comparten sus temores.

Por otra parte, y en contraposición a los argumentos de la narradora se sitúan las versiones condescendientes de la madre y la prima, Griselda, que no logran creer las acusaciones de la niña al carecer por completo de pruebas. Sin embargo, las opiniones de las personas que la rodean se ven desestimadas por razones ajenas al hecho, como la presunta envidia que Griselda le profesa, o la violencia maltratadora del médico que la examinó. Todos y cada uno van cayendo debido a su inconsistencia moral para juzgar a la protagonista con cierta objetividad. En el fondo, el relato inverosímil creado por la joven podría considerarse un juego más para

demostrar su rebeldía adolescente. En este sentido, el uso de la primera persona garantiza la ambigüedad del mensaje porque nunca se llega a aclarar lo sucedido, únicamente se presenta una serie de datos con el fin de que el propio lector saque sus propias conclusiones.

La ambigüedad se centra fundamentalmente en el momento en el que la joven, sintiéndose perseguida, acude a una comisaría de policía para denunciar el caso. Sin embargo, todo lo que ocurre en este lugar es asimilado por la protagonista como un *déjà vu*, un recuerdo que permanecía escondido en su mente y que despierta ante la presencia del lugar en el que se desarrolla el interrogatorio. Al parecer, y sin una explicación apriorística que facilite su interpretación, todos y cada uno de los movimientos, palabras y acciones que tienen lugar en la comisaría son conocidos por la joven. Su sorpresa resulta ciertamente desconcertante porque anula su carácter lúdico:

“Así que, cuando me hicieron pasar a una sala contigua, y yo sabía quiénes iban a estar adentro, qué cuadros iba a haber en la pared, qué paisaje se iba a divisar por la ventana, con un pedazo de la cordillera, y el carabinero iba a avanzar dos pasos exactamente con esa actitud, esos ojos chicos sobre las mejillas regordetas, húmedas, ese crujido de la puerta y esa tos, que había escuchado antes, idénticos, no soporté más, el malestar se volvió sofocante, como si quisieran estrangularme manos invisibles y la sangre me dejara de circular por la cabeza, el paisaje de la ventana se enturbió, y las mejillas húmedas que se aproximaban, di un grito, después caí al suelo sin conocimiento” (p. 52).

La precisión del detallismo descriptivo sugiere una percepción diferente de las acusaciones de una joven que vive una realidad esquizofrénica, dividida entre una parte exterior real y tangible, y una parte interior inclasificable bajo los esquemas descriptivos de la primera. Consciente de la extrañeza que le produce la aparición de unas imágenes ya vividas en su propio recuerdo, la joven se desmaya, superada por

la brillante metáfora de las manos invisibles que intentan estrangularla, en clara referencia a la presencia del manco perseguidor.

El cuento se cierra con un epílogo representado sin apenas transición temporal explícita, mediante una elipsis que sitúa la acción gradualmente en la etapa adulta de la protagonista, cuando los temores persecutorios han quedado atrás. Su resentimiento hacia su prima Griselda, tema principal del cuento, pasa a ocupar el primer plano al demostrar la vengativa alegría que le invade ante la contemplación del deterioro físico y económico que experimenta aquélla en la actualidad de la enunciación, en contraposición a su triunfal viaje a Europa con intenciones de permanecer allí para siempre.

El relato que cierra la colección es posiblemente el cuento más conocido del autor porque representa a la perfección el universo de uno de los temas más utilizados por éste, planteado abiertamente desde la propia denominación del título: "El orden de las familias". En cierto sentido, la tonalidad intimista y melancólica del relato, apoyada en la constante recuperación de un pasado que posee todas las claves interpretativas del momento actual, convierten el texto en un esquema prototípico de representación. Además de estos rasgos temáticos y estilísticos, su considerable extensión y la perfecta unidad sobre la que está construido favorecen sin lugar a dudas su carácter ejemplar.

El cuento está narrado desde la perspectiva del protagonista, utilizando la primera persona, para dirigirse directamente a una segunda, simbolizada en la presencia física silenciosa de la hermana, objeto de su deseo en un tiempo y de sus males en la actualidad. El narratario, sin embargo, no parece prestar atención a los quejumbrosos reclamos del hablante, porque, en realidad su declaración es un grito en el desierto, una queja que no va a encontrar oídos dispuestos a escuchar, lo que

redunda en la incomunicación generalizada entre los hermanos y el final definitivo de su alianza adolescente. El narrador no interpela a esa segunda persona ni reprocha en voz alta su falta de lealtad, sino que guarda para sí mismo sus quejas, sus preguntas, tratando de apelar al recuerdo de la hermana, en un desesperado intento por recuperar la antigua comunicación perdida y con ella el compromiso que les unía en el pasado.

El cuento está narrado dentro de dos esquemas temporales básicos. El primero de ellos se corresponde con el instante de la enunciación y se manifiesta a través del uso del presente de indicativo en los verbos declarativos que representan los diálogos y los comentarios que el protagonista va vertiendo conforme va observando los movimientos y actitudes impostadas de su hermana. La trama desarrollada en el espacio del presente queda acotada en un brevísimo intervalo de tiempo que comienza *in media res* con la visita del narrador a la casa de su hermana, mientras esperan la llegada del marido. Decepcionado por la constatación de las renunciaciones realizadas por la hermana con el fin de asentarse definitivamente en la comodidad del orden social que su nuevo estatus protege, el narrador regresa a su casa rumiando la derrota y el fracaso.

Esta secuencia está dominada por las localizaciones interiores, a excepción de la breve escena en la que el narrador regresa a su casa por la noche cruzando una calle oscura y huyendo de los requerimientos de las prostitutas. Los adjetivos calificativos referidos a la casa de la hermana son prácticamente nulos porque el narrador focaliza su interés casi exclusivamente en el comportamiento de aquélla, de manera tal que el escenario en sí carece de interés real para él. Esto se debe fundamentalmente a que el presente se ha detenido en una constante repetición de pequeños hechos rutinarios e insignificantes, de modo que la conciencia

interpretativa no puede detenerse sobre un tiempo que ha desaparecido. Por el contrario, el tiempo se convierte en un personaje más cuando se cuentan los minutos y su percepción los transforma en periodos mucho más extensos en la mente de la hermana, doblemente preocupada por la tardanza del esposo y la incomodidad que le provoca la presencia de quien en otro tiempo había estado íntimamente ligado a ella. La soledad comunicativa durante los minutos de la espera favorece y facilita la evocación de unos hechos que se remontan a cinco años atrás, cuando ambos eran estudiantes de la escuela secundaria y vivían dominados por la ilusión de ser diferentes y definir su propio código de existencia. La evocación del pasado viene justificada además por su carácter funcional, puesto que la trama del presente no podría entenderse sin la recapitulación de los sucesos que la provocaron y que justifican, por lo tanto, el resentimiento experimentado por el narrador-protagonista hacia la farsa ante la que han sucumbido los demás.

Esta tendencia explicativa y aclaratoria que determina la presencia del recuerdo dentro de la acción del presente se desarrolla lineal y ordenadamente, introduciendo los personajes secundarios que facilitan su evolución, así como los motivos socio-económicos que, de alguna manera, obligan a la joven a aceptar la propuesta de matrimonio de un hombre que representa para el narrador corroído por los celos, los peores instintos del orden que acabará por subyugarlo.

Las dos secuencias temporales se alteran en desigual extensión porque el presente carece de importancia para el narrador. Como si todo se hubiese detenido en el instante de la derrota definitiva, al comprobar que no hay ninguna posibilidad de recuperar los deseos que un día los unieron, así como sus pretensiones de tener una vida en común con su hermana, el tiempo se convierte para el protagonista en una categoría carente de significado. El presente, vacío y extraño se transforma ante sus

ojos en una constante repetición de secuencias temporales huecas que van determinando las horas del día pero que carecen de toda intención prospectiva. Por ese motivo, al final del relato, el narrador-protagonista reproduce la rutina en la que se han convertido sus días a través de la visión reiterativa de un paseo en el momento en el que regresa a su casa:

“Camino hasta providencia y tomo una micro hasta el centro. Ahí me bajo a estirar las piernas. La noche es cálida y las veredas están llenas de animación. Me detengo en las esquinas y miro pasar los automóviles. Veo rostros conocidos, habituados a la noche, pálidos. Para ellos debo ser un rostro familiar, parte del paisaje de sus paseos nocturnos; alguien que no se sabe lo que hace, para qué existe”(p. 168)⁴⁰⁰.

El fluido de la memoria que revive el recuerdo y lo recupera como único tiempo a tener en cuenta es interrumpido por los breves diálogos que proyectan la imagen del momento de la enunciación. Como hemos visto al comienzo de este apartado, el narrador recurre constantemente a ciertos motivos reconocibles por el lector que permiten la transición entre escenas sin necesidad de explicitar los movimientos focalizadores del discurso. La costura y el recuento de los minutos en el reloj realizan a la perfección esta función delimitadora y aportan verosimilitud al transmitir directamente la percepción y los pensamientos del propio narrador. Otra forma de establecer la transición interescénica se manifiesta visualmente en la propia arquitectura del texto como objeto físico en el uso exclusivo del planteamiento tradicional de los diálogos en la secuencia del presente, como unidades independientes, separadas de los párrafos descriptivos y narrativos,

⁴⁰⁰ Para Federico Schops el tiempo en *Las Máscaras* no ha pasado para los personajes sino que se ha convertido en una categoría que únicamente el narrador puede visualizar. En el caso de este cuento, donde el personaje principal coincide con la voz narrativa se produce una dislocación del punto de vista, de manera tal que el personaje termina siendo analizado por sí mismo desde la distancia. Federico SCHOPS, “La narrativa de Jorge Edwards”, *Studi de Literatura Hispano-Americana*, nº 9, Milán, 1979, pp. 29-43.

incorporando el presente de indicativo para categorizar la presencia de los verbos que determinan el estilo directo. En la secuencia del recuerdo, en cambio, los diálogos se incorporan en estilo directo pero intercalados dentro de los párrafos y delimitados por comillas, frente a los guiones sangrados del caso anterior.

La información es suministrada progresivamente, de manera espontánea, al propio ritmo que genera una mente enloquecida por la pérdida, pero que al mismo tiempo ha aprendido a resignarse. “Ahora recuerdo que nos pareció muy natural, a pesar de lo poco que nos conocíamos, la invitación de Verónica al campo” (p.145), de este modo se abre, *in media res*, un relato que al compás de los minutos de conversación y espera en el presente, rellena los huecos de silencio e incomunicación entre los hermanos interlocutores con la recuperación de su pasado, el de “los buenos tiempos”.

De lo analizado hasta el momento respecto al estilo de los cuentos de Jorge Edwards puede inferirse una clara evolución creativa que fluctúa entre la frialdad descriptiva distanciadora del narrador omnisciente dominante en los cuentos de *El patio*, y el acercamiento al universo del protagonista al que se ofrece la posibilidad de ser portavoz de sí mismo, mediante la focalización del punto de vista narrativo. Las situaciones enunciadas experimentan una evolución paralela, con una clara tendencia hacia la complejidad de los conflictos planteados que deben interpretarse en función de los desequilibrios que dominan sus personalidades.

Desde el punto de vista técnico se aprecia un considerable interés por remarcar la temporalidad como uno de los motivos principales, estableciendo un contraste entre los espacios de la enunciación y los sucesos del enunciado. El tiempo determina pues la estructura de los cuentos más logrados, una vez que los

adolescentes de los primeros relatos maduran y se convierten en seres para quienes los claroscuros han eliminado la dominación de las polaridades extremas, a favor de un gris triunfante que tiñe las narraciones de desencanto, de acuerdo con la filosofía vital y temática de la generación del cincuenta.

IV. 1. 3. La reflexión desde la madurez en *Fantasmas de carne y hueso*.

La cuarta y hasta el momento última colección de cuentos publicada por Jorge Edwards lleva el sugerente título de *Fantasmas de carne y hueso*, y debido fundamentalmente a la distancia temporal que separa su composición respecto a la de las tres colecciones anteriores, se aprecia una considerable diferencia en cuanto a los motivos principales, el tono y el lenguaje narrativo empleados. A excepción del segundo de los cuentos, “El pie de Irene”, escrito inicialmente en 1972 y reelaborado veinte años después en España, el resto de los cuentos fueron escritos a principios de la década de los años noventa, contextualizándose a partir de dos importantes acontecimientos históricos: el plebiscito de 1988 en Chile, que significaría el final pacífico y la recuperación del talante democrático nacional, y la caída del muro de Berlín un año después, que traería consigo el desenlace de la tradicional dialéctica izquierda-derecha. A pesar de la contextualización histórica, que permite aclarar la fecha de composición de los cuentos, la temporalidad de los mismos es mucho más amplia y fluctúa desde finales de los años treinta y principios de la década siguiente, hasta el instante contemporáneo a la creación de los relatos. En cuanto a la localización espacial en la que tienen lugar los hechos narrados, en la mayoría de los casos la acción transcurre en Chile, ya sea en Santiago o en algunos espacios de recreo como Chillán o la costa cercana a la capital. En otros cuentos, el espacio localiza las escenas en ciudades y pueblos de España, en París o Berlín.

Entre las diferencias más notables, a simple vista, respecto a las colecciones anteriores destaca la extensión de los relatos, unida a la complejidad de una trama que abarca espacios y tiempos distantes, frente a la condensación espacio-temporal de los cuentos anteriormente analizados⁴⁰¹. La génesis de estos cuentos debe buscarse, según el propio autor ha indicado, en la creación semanal de crónicas para diferentes diarios. El hecho de que algunas de esas crónicas estuviesen narrativamente hablando más cerca del género cuentístico, motivó la acumulación durante años de distintos cuentos cuyo común denominador es el paso del tiempo. La madurez profesional del escritor permitió además introducir la acción como un nuevo componente, más anecdótico, superando la condensación propia de sus relatos anteriores⁴⁰². La primera persona domina la narración de los textos, como una voz reposada que relata desde la madurez, sustituyendo así las anteriores miradas sorprendidas de la voz enunciativa en *El patio* y la perspectiva escéptica y agria de los narradores de *Gente de la ciudad* y *Las máscaras*. La mayor parte de los relatos contenidos en *Fantasmas de carne y hueso* posee además un destacado componente erótico que se aleja de las experiencias adolescentes de los primeros relatos o de la concepción del sexo como una práctica rutinaria y carente de todo sentimentalismo de la colección anterior. Paralelamente al incremento del desarrollo erótico surge una concepción enigmática del género femenino en abierta oposición a los deseos de sus

⁴⁰¹ Para el estudio de la importancia de la temporalidad en el género cuentístico véase Samuel GORDON, *El tiempo en el cuento hispanoamericano. Antología de ficción y crítica*, México, UNAM, 1989. Para Gordon la temporalidad define la categorización del cuento partiendo de la base de que no existe relato donde no hay una sucesión de acontecimientos. Frente a la estructura temporal del cuento en el siglo XIX, definido por la presentación lineal y factible de los hechos narrados, incluso en aquellos casos que presentaban elementos oníricos, simbólicos o fantásticos, el cuento moderno rechaza esos procedimientos y los sustituye por un significado más complejo, que excede los incidentes desarrollados.

⁴⁰² Edwards ha comentado las diferencias en cuanto a la apreciación de la ampliación de la acción con las siguientes palabras: "Cuando éramos jóvenes, a los escritores de mi generación nos gustaba mucho hacer una literatura muy de atmósfera, donde ocurrían pocas cosas. En estos cuentos (*Fantasmas de carne y hueso*), en cambio, me ha gustado que pasen cosas", en Angélica RIVERA, "Con sus fantasmas regresa Jorge Edwards", *Las últimas noticias*, Santiago, 19-12-1992.

protagonistas, que se ven una y otra vez sorprendidos cuando el azar los sitúa frente a las posibilidades de una relación sexual con este tipo de mujeres, enigmáticas, huidizas y contradictorias que se burlan constantemente de los deseos del personaje masculino. La eterna persecución de estos fantasmas de carne y hueso genera una narración que se escapa de la lógica racional y envuelve a los protagonistas, varones maduros y sosegados, en una noción de irrealidad confusa que los desorienta, en una mezcla de sucesos reales y oníricos, risibles y patéticos. Junto a estos dominadores personajes femeninos se sitúa, para completar el universo de los fantasmas que acosan a los narradores, el grave problema del exilio y sus consecuencias, es decir, el desapego y desarraigo hacia realidades que ya no les corresponden debido a la devastadora acción del tiempo. Ante estas circunstancias, los diferentes protagonistas que han vivido esta experiencia reaccionan con crítica dureza y hostilidad respecto al hogar familiar y por extensión, al país mismo.

El experimentalismo narrativo utilizado por el autor en los primeros cuentos, durante las décadas de los años cincuenta y sesenta, dominados por la sobriedad absoluta en el manejo de dos espacios temporales opuestos que se complementan, siendo el último resultado y consecuencia del primero, da paso en este caso a una postura más reflexiva e intimista por parte del narrador, que se recrea en el análisis de sus estados de ánimo más que en la descripción de lo ocurrido. El hecho de que los propios personajes fluctúen entre la edad adulta y el comienzo de la década de los sesenta favorece la interpretación pausada de las anécdotas presentadas. Por otra parte, el componente político es menos notorio que en las novelas anteriores, aunque todavía persisten las referencias más o menos veladas a ciertos aspectos del desarrollo político nacional. La madurez de los protagonistas y la desaparición del

pinochetismo como aparato gubernamental suavizan el contexto ideológico y permiten ahora el diálogo entre ambas partes.

El tema fundamental de esta colección de ocho relatos es la nostalgia de un pasado más o menos cercano en el tiempo que es recordado mediante la acción de una memoria sosegada, tranquila, que únicamente se altera en los momentos álgidos de la trama⁴⁰³. La nostalgia se configura en el encuentro entre la acción de la memoria y la realidad del presente. De ese reencuentro se nutre la acción de estos cuentos: el reencuentro del narrador maduro con su propia biografía, con el análisis de su propia existencia, con sus propios fantasmas⁴⁰⁴.

A continuación analizaremos algunas de las particularidades técnicas presentes en esta colección de cuentos, haciendo hincapié fundamentalmente en la utilización de las voces narrativas y los contrastes temporales. Por otra parte, teniendo en cuenta las continuas referencias autobiográficas planteadas a través de las páginas del libro y la tendencia memorialista manifestada en la nostalgia de un narrador en primera persona que recupera su voz reflexiva e íntima, analizaremos los aspectos temáticos y metaliterarios que favorecen el retorno del autor a la literatura subjetiva dentro de la rama de la cuentística.

El primer cuento, "La sombra de Huelquiñur", es el relato estructural y narratológicamente más complejo del volumen. Este extenso cuento basado en una

⁴⁰³ Bárbara Mújica dota a la memoria presentada en estos relatos de una consideración metafísica, en cuanto permite al narrador acceder a verdades esenciales. Vid. MÚJICA, "Haunted by the past", <http://www.worldandi.com>, agosto, 1993: "The 'flesh and blood ghosts' of Edwards' latest book are acquaintances —some real, some imagined—from bygone days, who haunt the narrator's consciousness, forcing him to reexamine his past: his moral decisions, his commitments, his convictions. Narrated in the first person by a mature, astute older man, the eight stories contained here are 'memories', that is, artistic elaborations of critical moments in which the narrator reached an understanding of some essential truth about himself or others".

⁴⁰⁴ Para Eva Valcárcel la madurez desde la que está narrada esta colección de cuentos y el paso del tiempo "se resuelven con un saldo positivo gracias a la posibilidad de la reelaboración de la historia por parte de los mecanismos de la memoria que proporciona, al hombre y al escritor, la posibilidad de aceptar o de recrear su propia existencia. La gran edad es el espacio de una operación intelectual que enriquece los planos de la percepción del pasado y los multiplica en un mismo tiempo", Eva VALCÁRCEL, "Ficción impura e historia virtual. *Fantasmas de carne y Hueso*, de Jorge Edwards", *Signos*, Vol. XXVIII, n° 37, Valparaíso, pp.43-54, p. 52.

anécdota autobiográfica de corte literario narra la historia de un adolescente cercano a la veintena que veranea con sus abuelos y primos cerca de la localidad de Chillán. La temporalidad del relato es muy amplia a pesar de que los hechos se remontan básicamente a finales de los años treinta, contextualizados en el texto al hacer referencia al violento terremoto que sufrió la zona en enero de 1939 y que destruyó la práctica totalidad del pueblo⁴⁰⁵. El hecho histórico referencial se centra en el triunfo del Frente Popular de Aguirre Cerda en las elecciones del año anterior, lo que determinaría el temor de una buena parte de la burguesía chilena debido a su acercamiento a los partidos de tendencia izquierdista.

La narración comienza haciendo un resumen categorizador de la personalidad del protagonista, incidiendo sobre su temperamento taimado, tanto en su juventud como en su etapa adulta, desde la cual se relatan los hechos. Inicialmente, el texto aparece planteado desde la perspectiva de una tercera persona omnisciente, bajo la perspectiva del adulto que contempla un episodio de la adolescencia, remontándose a más de cincuenta años en el tiempo de su biografía personal y observándose a sí mismo como si se tratase de un desconocido. Sin embargo, conforme avanza el relato, la voz narradora se personaliza mediante la utilización del plural mayestático, a modo de voz coral que introduce la suposición en el texto cuando no está totalmente seguro de lo narrado. Finalmente, en un proceso de progresiva identificación entre el personaje y el narrador, en el reencuentro de ambos al cabo de los años, se produce la unidad focalizadora a través del empleo de la primera persona, que relata desde la perspectiva juvenil, inocente y reflexiva al mismo tiempo, los sucesos de un periodo temporal lejano y perdido. Aparentemente no existe un desencadenante del recuerdo

⁴⁰⁵ El terremoto que asoló la zona entre los ríos Maule y Biobío se saldó con un total de 70.000 desplazados y más de 5.600 desaparecidos. Vid. COLLIER y SATER, op. cit.

porque el narrador introduce la acción desde el instante mismo de la creación de una novela durante su juventud.

La anécdota del cuento parte de la escritura de una novela autobiográfica que se remonta a la adolescencia del protagonista, inspirada en un estilo impostado, empantanada en la imitación de los relatos de Faulkner, que pretende trasladar los motivos de la narrativa del escritor norteamericano a la ciudad de Chillán, transformando el espacio conocido y cotidiano en un elemento estético artificioso, analizado desde las coordenadas míticas del universo faulkneriano. Cuando la creación silenciosa, íntima y privada de la novela da paso a su materialización pública, a la lectura en voz alta de los cuatro primeros y únicos capítulos del texto ante un auditorio de primas pertenecientes a la clase alta santiaguina, la vergüenza que supone para él el descubrimiento de sus fantasías sexuales, inspiradas en alguna de esas jóvenes que lo escuchan, obliga al escritor en ciernes a arrojar el fruto de su falta de originalidad a las llamas. Para suavizar el tono personalizado, la trama y la posible identificación de escenas y personajes con la vida real, el escritor, protagonista del cuento, introduce motivos, adjetivos y nombres típicamente faulknerianos que le permitan desviar la atención del auditorio hacia posiciones menos reconocidas, insistiendo una y otra vez en su capacidad inventiva y fantástica, negando las posibles conexiones con su pequeño microcosmos. Cuando la lectura de la novela se interrumpe definitivamente a causa del rubor que produce a su creador, el narrador-lector-protagonista retoma la transmisión de dichos hechos, sin necesidad de esconder su identidad y la personalidad de los personajes mencionados, una vez que el auditorio ha desaparecido⁴⁰⁶, constatando de este modo el carácter autobiográfico de la experiencia mencionada. El relato se torna ahora más íntimo y

⁴⁰⁶ El episodio de la composición de la novela de estilo faulkneriano y su posterior lectura y autocensura destructiva es un episodio real documentado en la biografía del escritor chileno tal y como él mismo lo manifiesta en el libro de memorias *Adiós, poeta*.

real, utilizando un lenguaje mucho más personal, en contacto directo con el mundo representado, ordenado cronológicamente pero salpicado de notas y comentarios aclaratorios que contribuyen a formar un cuadro mucho más completo de la situación representada: el joven escritor en ciernes, considerado rebelde por su familia paterna, se enamora de una prostituta local con la que tiene su primer encuentro sexual; sin embargo su familia se opone abiertamente a consentir una relación de tal naturaleza y la joven desaparece poco antes del terremoto amenazada por el tío del muchacho, inquieto ante la posibilidad de que las aventuras del joven descubran sus continuas visitas al prostíbulo.

Por encima de las connotaciones sociales y políticas que el cuento insinúa, dentro de una etapa de transición en la vida del joven, de la familia y del país, la temática del relato representa desde nuestro punto de vista la poética personal del narrador y su concepción del hecho literario. En una progresión que surge sin sobresaltos ni cortes abruptos, la narración comienza con un lenguaje impostado que no transmite lo que el narrador desearía. El acto de quemar el cuaderno representa la toma de conciencia literaria y la necesidad de encontrar un estilo propio. Con el paso del tiempo, la voz omnisciente y distante que enmascara al protagonista se transforma en un explícito yo que recrea sin prejuicios su propio universo, estableciendo un estilo mucho más intimista y subjetivo, que coincide con la toma de conciencia de su propio papel dentro de la unidad familiar. La evolución desde la tercera persona hasta la primera requiere un estado intermedio que diluya la responsabilidad de perspectivas mediante el uso de un “nosotros”, para protegerse dentro de la colectividad innominada, expresando, como hemos visto anteriormente, las dudas e incertidumbres que surgen en el narrador ante la imposibilidad de

recordar todos los detalles de lo ocurrido, o ante la transmisión de sentimientos y emociones que se pierden tras el transcurso de los años:

“Suponemos que después se olvidó de sus propósitos de venganza, pero en su inconsciente algo quedó. También suponemos que aquellos propósitos influyeron de algún modo, de alguna manera por los menos indirecta, en la orientación futura de su vida” (p. 31).

La transición desde la tercera persona a la primera se explicita en el texto para evitar confusiones mayores, a raíz de los terribles desperfectos causados por el terremoto, como si su devastadora acción favoreciese el cambio del punto de vista⁴⁰⁷:

“Él, Juan José, esto es, para que nos aclaremos un poco, o para que nos confundamos, yo, pidió con gran insistencia, quiero decir, pedí, que me llevaran” (p. 32).

A partir de este momento la narración continúa en primera persona del singular de un modo natural y al final del relato descubrimos que estamos leyendo la nueva novela, escrita por el autor-protagonista-narrador medio siglo después de los hechos ocurridos, con el fin de resarcirse de la humillación sufrida por los parientes más intransigentes y para evocar la presencia fantasmal de personajes añorados que simbolizan la magia de una edad perdida, de un proceso de aprendizaje doloroso que sin embargo permanece en su memoria como un instante de enriquecimiento:

“Escribo esto cuando han pasado más de cincuenta años y me digo que Huelquiñur se habrá convertido en polvo de huesos. ¿Y Bijou, o más bien Vijú? ¿Descansará también debajo de la tierra, o lanzará maldiciones por una boca desdentada, como la vieja de las corontas? ¡Oh, emoción, oh, misterio! Con la escritura, una manía como cualquier otra y que yo he redescubierto en la tercera edad, al filo de los sesenta, después de haber generado ese primer ensayo hace alrededor de medio siglo, consumo mis venganzas (perfectamente inútiles) e invoco los nombres

⁴⁰⁷ La proliferación de distintas voces narrativas dentro de una misma oración ha sido ampliamente utilizada por el autor dentro de su producción última. El ejemplo más claro se encuentra, como veremos más adelante, en la novela *El inútil de la familia*.

sagrados. Castigo, por fin, como se lo mereció siempre, aunque lo hago demasiado tarde, al tío Ildefonso. Y recuerdo a Huelquiñur debajo de la tierra. Y a Bijou, o Viyú” (p. 39).

La tónica generalizada de los cuentos que forman parte de este volumen, representada por la mirada reflexiva y madura de un narrador en primera persona que repasa ciertos aspectos de su vida, se interrumpe en el segundo de los cuentos, que lleva por título “El pie de Irene”. Su narrador-protagonista adolescente y el hecho de haber sido compuesto inicialmente en 1972 lo acercan a la temática de los cuentos de las colecciones anteriores, relatando las primeras iniciaciones sexuales de un joven de clase alta que asiste con cierto objetivismo a un universo particular dominado por los prejuicios clasistas e ideológicos. Sin embargo, se aleja de ellos a través de los recursos humorísticos utilizados por el narrador que veremos a continuación.

La acción transcurre en Santiago de Chile, en una casona del barrio alto, en un periodo temporal que concuerda con el presentado en el cuento anteriormente comentado. Aunque nunca se explicita exactamente, la contextualización histórica hace referencia al ataque de la aviación japonesa a Pearl Harbor y al gobierno del Frente Popular, lo cual sitúa la acción a principios de la década de los años cuarenta. Sin embargo, a diferencia del relato anterior, en “El pie de Irene”, el narrador, en primera persona, relata una historia muy cercana al presente de la narración, desde la misma adolescencia en la que transcurren los hechos. La clave para considerar la cercanía entre los sucesos y su escritura se encuentra en el uso del presente y el carácter reiterativo de la acción descrita en la siguiente frase: “Dejamos el motor aparte, porque alguna vez podía servir para algo, y todavía aparece, perfectamente

inservible, cuando abro por cualquier motivo ese cajón de mi cómoda” (p. 74)⁴⁰⁸. La distancia por lo tanto aunque imprecisa, se nos antoja cercana, y sugiere una composición o al menos una rememoración desde el comienzo de la edad adulta a través de breves comentarios analíticos que evidencian la suficiente separación temporal como para admitir el infantilismo de ciertos comportamientos.

El recuerdo surge desordenadamente, como no podía ser de otro modo, mediante continuas anticipaciones de acciones y personajes, sobre los que el lector no posee ninguna información previa. Dichas anticipaciones actúan como un resorte que canaliza la atención del lector hasta determinar la importancia y trascendencia de lo realmente crucial para el desarrollo de la trama. De este modo, el cuento se abre con dos páginas aparentemente irrelevantes, desde el punto de vista de la anécdota representada, pero que sin embargo permiten localizar al personaje protagonista dentro de una caracterización básica, como un ser todavía muy joven, hipersensible, inexperto en el terreno de las relaciones con el otro sexo, excesivamente confiado y que sufre inconscientemente la soledad y el abandono de una familia cuya presencia es real pero que no actúa como tal. Esta primera aproximación al personaje y las circunstancias sociales y familiares que lo describen se cierra abruptamente con el comentario organizador del narrador-protagonista: “Pero estoy hablando de la Sabina Esproceda, y ya he dicho, o he dado a entender, que lo de la Irene fue otra cosa” (p. 48). Este comentario refuerza el tono diferenciador de los acontecimientos que van a ser presentados a continuación, estableciendo así el contraste entre la relación

⁴⁰⁸ En el paratexto introductorio, escrito por el autor para demostrar las posibles conexiones o desconexiones con aspectos autobiográficos que estos cuentos pueden poseer, queda explicitado el instante de la narración cuando el escritor confiesa: “En cuanto al narrador de la historia, quedará en la mitad del camino de la adolescencia, en el umbral de la juventud (...) No queremos especular acerca de su porvenir porque no sabemos nada (...) Lo correcto sería dejar en claro que carece de todo porvenir fuera del espacio inevitablemente limitado, acotado, del relato” (p. 43).

platónica del joven protagonista con una amiga de su hermana y la relación sexual con la criada.

El recurso más significativo del cuento se encuentra en la incorporación de técnicas humorísticas que envuelven el relato en una tonalidad que intenta encubrir desde un punto de vista distanciador la realidad de un universo juvenil que evoluciona mucho más rápido de lo que su protagonista hubiera deseado. Este recurso se establece fundamentalmente desde la exageración de las situaciones narradas, la tipología de unos personajes universales presentados a grandes pero inequívocos trazos, la visión objetiva de un joven que todavía no ha logrado comprender la complejidad del entramado social en el que se mueve, y, finalmente, en los sobreentendidos y comentarios de raíz lingüística.

La historia relatada en el cuento podría resumirse con las siguientes palabras: un adolescente de clase alta mantiene sus primeras relaciones sexuales con una nueva y joven empleada de hogar que ha llegado a la casa para sustituir a otra asistente, aprovechando la ausencia de la madre debido a un viaje por Estados Unidos que se extiende durante meses. Cuando la madre regresa, le regala al hijo un avión desmontable que el joven construirá con la ayuda de sus amigos y la dirección del “abogado loco”, un anciano que vive en el barrio y que es conocido por su filiación nazi y sus excentricidades. Cuando la construcción del aeroplano desplaza la atención del joven, la empleada, decepcionada y herida, aplasta el modelo con su pie y es expulsada de la casa después de haber amenazado a los muchachos. La inocencia del narrador transmite su percepción de lo ocurrido con una naturalidad que sin embargo aumenta su carácter excepcional y cómico. Veamos a continuación algunos ejemplos que ilustran el procedimiento humorístico del relato: el viaje de la madre se puede considerar en sí mismo un acto de humor póstumo, puesto que se

justifica a partir de la herencia que el abuelo del narrador dejó a su madre antes de morir con el fin de que ella pudiese disfrutarla y “se diera un gusto en recuerdo suyo”. Este hecho produce un enorme enojo en la figura paterna, desposeída del poder económico y de la capacidad de decisión sobre los asuntos familiares, lo cual aumenta su condición de advenedizo. El origen del padre no queda totalmente demostrado en el cuento, pero el narrador comenta en una ocasión que la única herencia que aquel recibió de sus progenitores fue un paraguero con la figura de una pata de elefante. Para mostrar la inútil desaprobación respecto al viaje de su esposa con una amiga, el padre exclama con resentimiento infantil que los Estados Unidos entrarían en guerra cuando ellas “estuvieran en alta mar, rodeadas por un enjambre de submarinos alemanes. “¡Ahí sí que las quiero ver!”, exclamaba mi papá, sobándose las manos con una expresión entre burlona y lúgubre”(p. 49). La nueva y joven empleada, Irene, consciente iniciadora sexual del joven, posee para la familia un aire vacuno, torpe y lento, que señala su desubicación tanto en la casa como en la ciudad. Impresionado por la comparación con el mamífero, el narrador, evocativo, no puede evitar la identificación con el animal mientras contempla a la empleada en su trabajo diario. La sorpresa de la comparación aumenta proporcionalmente a la total eliminación de la mala intención depositada en el comentario: “y me imaginaba potreros, pastizales enormes de donde sacaban una vaca a picanazos, a caballazos, para instalarla en el centro de la ciudad, entre muros deslavados, adoquines, desagües, rieles de tranvía”(p. 50). Por último, entre las excentricidades del abogado loco se pueden encontrar innumerables ejemplos humorísticos, sin embargo destacamos uno que nos ha parecido revelador de su personalidad exagerada y el talante infantil de los niños que lo persiguen, fascinados por sus conocimientos y destrezas en la construcción del juguete americano:

“Era un jueves, y para el día siguiente, viernes, el abogado loco dio instrucciones de que cada uno llevara una manzana. Él apareció con un frasco gigante de Neurofosfato Eskay y le pidió a la Irene un surtido de cucharas soperas. Íbamos a saltarnos la cena, y cada hora, durante el descanso reglamentario, tendríamos que tomar una cucharada de neurofosfato y mojarnos la frente y la nuca con agua fría” (p. 64).

No deja, asimismo, de ser significativa la ironía que rodea a este personaje, definido como un abogado loco, de presunta afiliación nazi, que se ve involucrado con apasionado interés en la construcción de un avión que recrea un modelo militar de la *Real Aviation Force* británica.

Desde un punto de vista temático, el cuento se interna en múltiples motivos sobre los que transita tangencialmente, motivado por la ironía generalizada que domina el cuento. Sin embargo, el tema predominante se encuentra en el desconcierto que la adolescencia supone para el protagonista. Instalado cómodamente dentro de los parámetros de la infancia tardía, el narrador-protagonista asiste tranquilamente al proceso de crecimiento, con el aprendizaje que ello conlleva, hasta que comprueba la complejidad de la existencia y la sinrazón de ciertos comportamientos. La parte infantil del protagonista, su faceta más lúdica y simple viene representada por la construcción del avión, junto con sus amigos de generación y la ayuda del abogado loco. Se trata de un hecho diferencial dentro de las leyes establecidas por la rutina del barrio, que lo convierten por unos días en el joven más importante de toda Bernarda Morín y sus alrededores. Su parte juvenil, adolescente, se sitúa, en cambio, en el despertar sexual del joven, y en los primeros contactos con la asistenta, con quien descubre el placer que esconde el deseo sexual satisfecho, en abierto contraste con el platonismo de sus primeros conatos eróticos.

La figura semi-ausente de la madre es fundamental para comprender el comportamiento del joven y sus circunstancias. De hecho, la relación con la criada, Irene, se produce durante el viaje de la madre a Estados Unidos. La no presencia física de la madre genera en la casa un relajamiento paulatino del orden tradicional que permite los encuentros de Irene y el joven en su cuarto. A su llegada, sin embargo, el papel de la mujer se debilita y las visitas al cuarto del adolescente quedan eliminadas por la silenciosa acción del sentido común: “la presencia de mi madre, aunque no estuviera en ese instante en la casa, excluía, sin que yo lo hubiera parado a pensar sobre las verdaderas razones, esa posibilidad” (p.66). Es además la madre la que inconscientemente determina el fin de esos encuentros clandestinos mediante la entrega de las piezas del avión, porque obligan al joven a dedicarse en cuerpo y alma a su construcción.

Al final del relato, cuando Irene pisotea el avión, destrozándolo, justo en el momento en que ya estaba preparado para volar, y es despedida por agredir a los niños, el protagonista enfrenta la contrariedad de sus sentimientos, con una mirada perpleja, que no atina a comprender lo sucedido:

“Yo ya estaba grande, había perdido la virginidad y hasta la ingenuidad, al fin y al cabo, en aquellos brazos robustos, pero la vista del avión aplastado medio a medio, herido de muerte, cuando ya el griterío y el escándalo de la casa se habían calmado, me obligaba a hacer un esfuerzo para retener las lágrimas” (p. 71).

De modo similar al planteado en este cuento, este tipo de humor situacional será una constante en los restantes relatos de la colección con una pequeña diferencia en cuanto al punto de vista por el que se ha optado. Si en esta ocasión el narrador adolescente contempla y, al mismo tiempo, descubre el mundo circundante con una mezcla de asombro y desconcierto, en los restantes cuentos el humor reflejará la actitud de un narrador maduro que se contempla a sí mismo en medio de una serie de

situaciones complejas en las que se ve atrapado sin remedio. El extrañamiento rige la conducta y las actuaciones de estos personajes que se contemplan a sí mismos dentro de unas coordenadas determinadas por la exageración de las situaciones narradas, por la falta de comprensión ante lo que sucede a su alrededor, por el descentramiento que supone la perspectiva consciente de quien se siente fuera de lugar y se permite ciertas licencias.

Por otra parte, los cuentos restantes son técnicamente menos experimentales que los dos primeros, anteriormente analizados, y manifiestan un planteamiento temático y estructural que supera la utilización de motivos relacionados con el aprendizaje de la edad adolescente para introducir momentos de la existencia adulta de unos personajes sensibles y críticos con el mundo circundante. Además, mantienen la primera persona como única voz enunciativa a lo largo de la totalidad del texto, ofreciendo una perspectiva unitaria y subjetiva que aumenta la consideración desquiciante de los sucesos narrados. En general, las narraciones de los seis cuentos restantes presentan una evolución cronológica ordenada en la que los acontecimientos se van sucediendo en una escala progresiva. El narrador-protagonista relata ahora sus experiencias personales, ya sea a través de la acción del recuerdo, ya sea desde la inmediatez del presente de la narración. A pesar de que no es nuestra intención analizar la incorporación de los episodios autobiográficos proyectados en el texto, lo cierto es que existen puntos de contacto con la biografía del autor que refuerzan la consideración metaliteraria del primer relato, en el que destacaba el interés del escritor por encontrar una voz más propia y personal, identificada con los aspectos más íntimos del yo. La inclusión de un paratexto introductorio escrito por el autor tiene como finalidad aclarar el valor de las coincidencias entre su realidad y su imaginación, así como las matizaciones que la

acción del recuerdo ejerce sobre ambas, unido a un tono explicativo que declara las intenciones iniciales además de las motivaciones internas y externas que provocaron la composición del texto en cuestión. Gustavo Guerrero ha analizado la incorporación de estas advertencias previas a los cuentos y ha llegado a la conclusión de que se trata de un guiño al lector, favoreciendo el carácter misterioso de un escritor que se muestra abiertamente y a la vez se esconde para negar las coincidencias más obvias con la realidad:

“un discurso que describe la ficción a la luz de la experiencia del autor y la enraíza en sus experiencias personales, pero que al mismo tiempo nos recuerda, insistentemente, que toda semejanza de sucesos, lugares y personas con la realidad es mera y pura coincidencia. Resulta en verdad muy difícil resolver la ecuación que Edwards plantea entre las confidencias que se le hacen al lector y la afirmación según la cual los cuentos son una ficción”⁴⁰⁹.

En realidad nos encontramos de nuevo con la tendencia edwardsiana a desestimar los límites entre las distintas esferas en las que se plantea el hecho literario, como ya hemos analizado en el capítulo segundo. A la tenue barrera establecida entre la ficción y la Historia con mayúsculas, entre la acción del recuerdo personal y la realidad que configura la memoria, se une también, fundamentalmente en los últimos trabajos del autor, la incorporación de datos autobiográficos y episodios relacionados con su persona, manejados desde la perspectiva de narradores innominados y ajenos que suplantán la personalidad del autor para convertirse en material de ficción.

En sintonía con la tendencia distintiva del autor a eliminar la clasificación genérica en sus textos, los cuentos de *Fantasmas de carne y hueso* se funden en un universo literario totalizador en el que los motivos y la tipología de los personajes se

⁴⁰⁹ MATAMORO, op, cit. p. 71.

traslada entre las diferentes manifestaciones literarias, lo que permite a sus fieles lectores identificar situaciones y actitudes reconocidas. De este modo, las crónicas periodísticas, los cuentos por encargo, los bocetos para futuras novelas generan una galería de personajes típicamente edwardsianos. La atmósfera por la que circula la trama del cuento “Cumpleaños feliz” representa situaciones y anécdotas que se repiten en *El sueño de la historia* a través del motivo del regreso a Chile de un hombre perteneciente a la clase alta, pero que había tenido que exiliarse en Europa a causa de sus desavenencias ideológicas con la dictadura pinochetista. La figura del padre del protagonista, en plena decadencia física y mental, después de haber sido asaltado en su propia casa por unos ladrones, así como la presencia de sus ancianas amistades femeninas, y la intransigencia burguesa de su hermana, fiel aliada y defensora del poder político instaurado a raíz del golpe militar, se podrían considerar como los bocetos de los caracteres que habrán de ser ampliados en la novela citada. La estructura compositiva del relato, creada en la forma de un discurso dirigido hacia un destinatario denominado mediante el pronombre “usted” o el vocativo “hermana”, recupera la invocación agresiva y turbadora del narrador-protagonista del cuento “El orden de las familias”, cuando interpela silenciosamente a una hermana que ha destruido las ilusiones y promesas comunes de su juventud⁴¹⁰. A diferencia de aquel cuento, la trama del relato “Cumpleaños feliz” no se reduce a la relación entre los dos hermanos y el conflicto imprevisto que la arruina, sino que se amplía hacia la totalidad que representa el regreso al hogar familiar y al país, eliminando así las connotaciones incestuosas y sustituyéndolas por la obligada animadversión que cada uno siente hacia el otro debido a sus posiciones políticas. La distancia que el

⁴¹⁰ Hernán LOYOLA ha analizado las conexiones desde el punto de vista temático entre los cuentos “El orden de las familias” y “Cumpleaños feliz” en un artículo titulado “Jorge Edwards: dos versiones del orden”, en Eva VALCÁRCEL (ed.), *El cuento hispanoamericano del siglo XX*, ed. cit., pp. 221-237.

narrador interpone respecto a su hermana, al dirigirse a ella constantemente mediante el uso de la forma respetuosa “usted”, simboliza el sentimiento de exclusión que el alejamiento del contexto social chileno y el familiar le producen debido a los años de ausencia. Al mismo tiempo, esta distancia no se efectúa desde la inferioridad del desarraigado que regresa derrotado sino desde la superioridad burlona de quien ha descubierto una verdad diferente, paralela, opuesta a la que ha mantenido el orden a lo largo de los últimos años y que ahora regresa con la sensación inconsciente del retorno al definitivo hogar, con todo lo que ello implica. El hecho de saber que nada ha cambiado sustancialmente en su ausencia provoca una ironía sutil en sus comentarios, que en ocasiones se traduce en cierto resentimiento revisionista, estableciendo las diferencias entre el “yo” que observa y el mundo observado:

“Eran ellos, ¡ustedes!, detrás de la cordillera de los Andes, aislados del mundo, los que habían perdido la noción de la realidad. Vivían en un hongo de humo venenoso, boqueaban como los pescados que acaban de ser sacados del mar, y no se daban ni cuenta” (p. 126).

La culminación del regreso se simboliza con la apresurada fiesta de cumpleaños que la hermana organiza para el protagonista en conmemoración de su sesenta aniversario. La distancia reflexiva inicial se transforma conforme avanza el relato y la celebración en un descenso degradante en el que triunfa la negatividad resentida del narrador, molesto por el desarrollo de los acontecimientos y el desconocimiento de la compañía, aglutinada a imagen y semejanza del grupo social en el que se desenvuelve la hermana. La falta de naturalidad provoca en la voz enunciativa una sensación de fracaso que supera la simple connotación festiva para situarse en la anticipación y predisposición negativa hacia el futuro de su estancia en el país: “Fue el peor de los comienzos de una década de mi edad” (p.127) cuando sus intenciones de cenar con algunos amigos en un lujoso restaurante se ve sustituida por

una reunión de desconocidos que termina con sus huesos en el hospital, con un principio de neumonía, calambres agudos debido a su incontrolable ansia de bailar y un pie enyesado. Al final del texto, la lucidez crítica del narrador-protagonista se desplaza desde la visión de lo circundante para contemplar su miserable estado y admitir que él mismo se encuentra “poseído desde hace tres o cuatro semanas, por un estado de locura pacífica, subliminar (pero no sublime)” (p. 128). El juego verbal refuerza una lucidez reservada para sí mismo que, al contacto con los demás, se convierte en excentricidad caduca.

Ésta es la versión que el narrador pretende ofrecer de los sucesos descritos en el cuento. Sin embargo, una lectura más atenta subraya la categorización del narrador como un personaje que trata en todo momento de justificar su pusilanimidad frente a la fortaleza intransigente de su hermana, convertido ante sus ojos en un muñeco que se permite concesiones impropias del decoro que rige la conducta de aquella. El hecho de que toda la narración esté dirigida a la hermana, incluso en aquellos instantes o espacios en los que no sólo no está presente sino que no forma parte de la órbita de acción del personaje refuerza la caracterización del retorno inconscientemente asumido. De este modo, el narrador justifica los pasos previos al regreso al hogar, al orden, evidenciando su falta de criterio:

“Ya sé que ese diálogo, en presencia suya, habría sido imposible. Usted habría establecido una censura previa de carácter perentorio. Pero yo estaba solo, y la resaca de la noche anterior surtía efecto” (p. 115).

La justificación del retorno inconsciente genera en el narrador una dislocación cronológica que se materializa en los continuos saltos temporales de la acción. Sin embargo, cabe destacar que la acción propiamente dicha se reduce a un par de días, desde la salida de Madrid hasta la fiesta de cumpleaños, celebrada a su llegada a Santiago. En la mente reflexiva del narrador los diferentes sucesos descritos

adquieren una característica simbólica porque redundan en el tema del regreso, la vuelta del exiliado al país que lo expulsó y a la familia que lo repudió por sus ideas políticas. De este modo, los sucesos y su justificación acuden desordenadamente a su conciencia, debatiéndose entre la fortaleza de sus ideales y la constatación de que el tiempo ha pasado y las profundas divisiones de antaño se han difuminado:

“Al fin y al cabo, el Muro de Berlín se había derrumbado en forma estrepitosa. ¿Tenía que seguir invitando a mujeres desgredadas, feministas, pasadas a tabaco, a intelectuales vestidos de mezclilla y de zapatillas de tenis?” (p. 123).

Este cuento puede a su vez interpretarse como el encuentro entre la edad real, biográfica del narrador-protagonista y la pérdida de los modelos de conducta de su etapa juvenil. La significación de algunas anécdotas aparentemente intrascendentes revela el contenido de este encuentro, de esa asunción de la verdadera edad. Así, por ejemplo, el narrador se recrea en la primera parte del cuento relatando extensamente un caso que le sucedió en Madrid, mientras preparaba su regreso a Chile: cuando visita una zapatería para comprar un par de zapatos se debate interiormente entre comprar aquellos que él desea o un modelo de zapatos con agujeros en la punta que le ofrece el dependiente. La particularidad del debate se centra en el odio instintivo que siente hacia ese modelo de zapatos, porque encarnan todo aquello que simboliza su padre, es decir, el conservadurismo a ultranza y la defensa de los regímenes autoritarios, representada en la mente del narrador por medio del recuerdo de las banderitas que su padre clavaba en un mapa de España figurando el avance de las tropas antirrepublicanas. Finalmente, en un acto de rebeldía o autoafirmación accede a comprarlos, conjurando sus propios miedos e ingresando de alguna manera en la etapa madura: “Había tomado conciencia, de pronto, de la edad, quiero decir, de la gran edad. Me había sentido pesado, heredero de una tradición más o menos antigua, histórico” (p. 121). De similares características es la anécdota consignada en la

preparación de la fiesta de cumpleaños por parte de su hermana, cuando ésta organiza la lista de invitados confeccionada de acuerdo con las circunstancias del festejado: un hombre a punto de celebrar su sesenta aniversario, culto y de clase alta, obviando el incómodo hecho de que en otro tiempo hubiera coqueteado con ideas revolucionarias impropias de su condición socio-económica. Al final del relato se produce una involución en la percepción del protagonista marcado por una imagen religiosa que simboliza el retorno al origen, es decir, al pasado de la niñez, a los tiempos de la madre protectora, ahora suplantada por la férrea firmeza de la hija:

“Yo abro la boca, saco la lengua, y recibo de sus manos eficientes, que ahora se parecen a las manos de mi madre en sus años finales, una píldora antiinflamatoria. La recibo con unción religiosa, como si comulgara. Yo con resignación, con docilidad de guagua.” (p. 128).

En “El amigo Juan” se introduce una vez más el tema del exilio y el retorno, pero con la salvedad de que la atmósfera recreada se mantiene en sintonía con el tono irreal y la búsqueda de autenticidad proyectada en la novela *El anfitrión*. Al igual que Faustino Piedrabuena, el protagonista de la novela, el narrador del relato, vegeta en su exilio berlinés, por más de diecisiete años⁴¹¹, antes de regresar temporalmente a Santiago de Chile. Este personaje se autodefine como un “hombre de costumbres, y de obsesiones, de fijaciones sentimentales”(p.166), lo cual refuerza el planteamiento temático de la nostalgia a través de la incorporación del exilio, de la temporalidad y la degradación experimentada debido al paso del tiempo. El narrador establece en el cuento un paralelo entre el mundo occidental europeo, representado por el tradicionalismo parisino y su preservación, y el sistema chileno, definido por la falta de respeto hacia los espacios y edificios de sus ciudades, dominadas por la

⁴¹¹ “Sentía que ese destierro era una desgracia incommensurable, una condena atroz y definitiva”, “El amigo Juan”, p. 165.

construcción efímera y las continuas demoliciones⁴¹². El conflicto planteado en el protagonista ante la naturaleza autodestructiva de su ciudad, frente al respecto europeo por los espacios e inmuebles, le conduce a una serie de episodios irreales e ilógicos que acentúan el carácter irracional del país ante los ojos de un exiliado que regresa después de casi una veintena de años afuera. El Chile que se encuentra, y más concretamente, el pequeño espacio santiaguino en el que se mueve, se transforma en un espacio desconocido en el que nada parece estar en el lugar que él recordaba, y donde la costa y la urbe se funden en una irrealidad fantásica y perturbadora. La debilidad de la memoria que actúa sobre un espacio cotidiano en un tiempo pretérito fortalece la desubicación de un personaje que no encuentra ningún asidero en su nueva situación:

“Tuve una primera sorpresa, la comprobación de que había una trampa de la memoria en algún lado, porque la topología del barrio, combinada con mis recuerdos, muy precisos en algunos aspectos, pero dominados por una especie de confusión primaria, original, me llevó a constatar que el caserón no se encontraba en la misma avenida Pedro de Valdivia, donde yo creía recordarlo, sino en una calle corta y paralela situada más al oriente” (p. 172).

La contemplación de la calle y el barrio visitado genera la acumulación de adjetivos calificativos definidos por su condición negativa, tendente a la desaparición a causa de la acción de los elementos degradantes del paso del tiempo. Los sustantivos contribuyen al mismo tiempo a caracterizar un universo en descomposición en el que el desorden y el caos se apoderan de los otrora útiles espacios. La lectura queda por lo tanto salpicada de términos como “descompuestas”, “rotos”, “devoradas por la herrumbre”, “maleza”, “fantasma decrepito”, entre otros.

⁴¹² Este motivo ya se había planteado en uno de los cuentos que integran la colección *Las máscaras*. En “Noticias de Europa”, aunque desde un punto de vista diferente, tamizado por la obsesión fanática del avance nazi durante la segunda guerra mundial, el protagonista critica la ausencia de amor a las pertenencias y el deseo insaciable de vender y destruir las posesiones que manifiestan el desarrollo histórico chileno.

Cuando por casualidad el narrador decide visitar la vieja casa de uno de sus compañeros del instituto pedagógico⁴¹³ se encuentra atónito con unas ruinas que amenazan derrumbe y una niña adolescente, irreal, que lo conduce sin que éste oponga resistencia a través de un túnel simbólico que desemboca en una playa destinada al recreo estival. El lector percibe el asombro que experimenta el personaje cuando éste elude la formulación de cualquier pregunta aclaratoria, dando por hecho que existe un acceso al mar, caminando, desde Santiago. El túnel corresponde en paralelo simbólico al helicóptero pilotado por el anfitrión en la novela homónima, porque al igual que éste comunica, de una manera que rompe los esquemas de cualquier lógica, dos espacios nostálgicos, la costa y la capital, que representan la alegría y despreocupación de una juventud que ya se ha ido. La anfitriona de este relato no exige nada a cambio de su compañía pero se manifiesta poderosa en sus decisiones y reduce al protagonista hasta obligarlo inconscientemente a seguirla a través del túnel del espacio y del tiempo. Su irreal presencia se difumina al salir de sus dominios, porque habita un espacio de la imaginación que se transmuta en realidad tangible ante los deseos del narrador. De este modo, cuando decide regresar al lugar de los hechos para intentar constatar la certeza de lo recordado, el protagonista comprueba lastimosamente cómo unos obreros están derribando la antigua vivienda de su amigo y la posibilidad de ensoñación depositada en la presencia fantasmal de la joven. Esta presencia representa la tragedia de los recuerdos perdidos, de los errores de la memoria y del regreso a un espacio con el que se han cortado los vínculos, y que se muestra esquivo, irreal y caótico, y así lo

⁴¹³ El cuento presenta ciertos aspectos autobiográficos del autor, en referencia a los inicios literarios, tal y como se documenta en las memorias recogidas en *Adiós, poeta*. El relato cita la traducción de un poema dramático de Lord Byron, *Don Juan*, que el autor compuso durante la década de los años cuarenta en compañía de Ricardo Benavides y Gaston Rudoff. Los nombres de los compañeros fueron sustituidos en el cuento por Ricardo González y Emilio Ruggieri respectivamente. Para más información puede consultarse la página 26 de las citadas memorias.

expresa el narrador antes del inicio de la vuelta al hogar: “El regreso a mi tierra era un viaje a lo desconocido, a la total aventura, a la posible noche” (p. 169).

Aunque el protagonista es un arquitecto al que se le habían encargado edificios de segunda o tercera categoría en el exilio berlinés, el relato transmite el deseo del narrador por reencontrarse con los orígenes literarios que lo animaron cuando era joven, alrededor de la década de los años cuarenta. De este modo se comprenden las motivaciones que le mueven a visitar la casa de un amigo de su juventud, para recordar un tiempo en el que “Queríamos saberlo todo, meternos en todo, e igual nos dábamos atracones de poesía romántica inglesa, de ópera de Ricardo Wagner, de jazz de Nueva Orleans, de vino de siete tiritonas. Era la juventud, la dorada juventud que se manifestaba, con su inextinguible sed de todas las cosas”(p. 170). La literatura se convierte en realidad a través del filtro de la memoria, que absorbe y retiene la percepción de las cosas y los espacios que han sido transmitidos a través de la voz fundamentalmente de los poetas. De este modo, si el regreso a la casa en ruinas simboliza el retorno a los orígenes creativos, el hecho de volver a la playa, la costa alcanzada inexplicablemente por medio del túnel, simboliza el retorno a la literatura chilena, y a sus espacios de creación, espacios míticos dominados por la personalidad y la furia de poetas como Vicente Huidobro o Teófilo Cid. Estos espacios literarios resultan familiares al narrador a pesar de no haber estado nunca en ellos y defraudan sus expectativas al ser incapaces de mantener el aura que le habían aportado las palabras de los poetas.

El narrador relata su experiencia berlinesa, parisina y santiaguina a un público plural, un destinatario representado mediante la forma “ustedes”, cuya evocación se materializa en aquellos instantes en los que el narrador parece perder el hilo conductor. Las formulas “ya verán ustedes que ahora”, “dirán ustedes”o

“preguntarán ustedes” son introducidas por el narrador cuando quiere constatar la importancia de ciertas anécdotas que parecen escaparse del contenido del relato. Su uso desaparece progresivamente, conforme la trama aligera la presencia de digresiones para centrarse en el episodio del túnel.

Por su parte, el cuento “Creaciones imperfectas” participa del tono fantástico y misterioso del anterior relato pero sustituye la presencia de la ciudad chilena como espacio que no preserva el recuerdo por la obsesión de alcanzar la mujer amada, deseada y esquiva que tortura a quien pretende poseerla. Este cuento semifantástico, en el que lo onírico se mezcla con la realidad, está narrado en primera persona por un personaje que se define como escritor chileno adulto y enamorado, amante de la precisión maniática y que posee un ideal de belleza femenina marcadamente sofisticado. El paratexto inicial introductorio precisa las razones que llevaron al escritor a su composición a principios de los años noventa, alegando que el punto de partida está basado en un hecho real, una visita a Madrid y un café en el que se retransmitía uno de los partidos del mundial de fútbol. El desarrollo posterior del relato deviene de la petición por parte de su editor para componer un cuento erótico. Si bien puede constatarse la presencia de episodios eróticos en la práctica totalidad de los textos del volumen, desde nuestro punto de vista éstos integran una parte anecdótica, añadida al motivo seleccionado: el paso del tiempo y la desintegración en el universo del orden, cualquiera que éste sea⁴¹⁴.

⁴¹⁴ Jorge Edwards comentaba con las siguientes palabras la temática y tonalidad de esta colección de cuentos en una entrevista publicada en un periódico chileno. Vid. Jorge EDWARDS, “Escribí sobre mis obsesiones y fantasmas”, *El Mercurio*, Santiago de Chile, 31-1-1993: “Básicamente el tema de estos cuentos es el tiempo. Porque son historias de un narrador que recuerda algo que sucedió hace treinta o cuarenta años y que es capaz de ver el paso de la vida en los personajes, el cambio en los escenarios. El protagonista es el tiempo que pasa y la memoria que recuerda”. Aunque la cita parece hacer referencia exclusivamente a los dos primeros cuentos, nos parece aconsejable incluirla en cualquier caso porque representa la tendencia memorialística de los relatos, así como la preponderancia del paso del tiempo como tema exclusivo.

La trama del relato, complicada por las dificultades del encuentro ansiado por el protagonista, puede resumirse con las siguientes palabras: un escritor chileno de cierto renombre viaja a España para encargarse de las correcciones de una edición y decide cumplir una promesa hecha el año anterior, en una visita previa, según la cual, habría de telefonar a una fascinante periodista española para concertar una cita con ella. A pesar de los desafortunados y sucesivos intentos, y los progresivos encuentros fallidos, la relación no sólo no se consuma sino que entra en un territorio ambiguo en el que se produce un desdoblamiento del ser amado en dos mujeres opuestas que intentan conducir al amante al desconcierto y la locura. El resentimiento frustrante que sufre el narrador se transmite mediante la invocación de la otra persona, convertida en receptora distante de un testimonio que en realidad se dirige al propio personaje-narrador.

Las continuas decepciones que va experimentando el narrador a partir del comportamiento esquivo e imprevisible del objeto del deseo reducen su categoría a una autodegradación humorística en la que el personaje se va sintiendo más y más ridículo, como un colegial irracionalmente encaprichado con algo que está fuera de su alcance. Paralelamente, las posibles renunciaciones que acarrea el reconocimiento del engaño sufrido le impiden materializarse en el abandono de la búsqueda, antes al contrario, puesto que le empujan a la invención de una nueva circunstancia que promueva el encuentro. Es el humor con el que el personaje se autoanaliza el único recurso que le permitirá superar el dolor del desprecio femenino y la sensación de que el tiempo ha comenzado a pasarle la factura.

El erotismo que planea sobre todo el relato y que responde, como el propio escritor admite, a las exigencias y preferencias de los editores, elimina inicialmente el componente físico para situarse en la búsqueda misma del goce sensual. Los

continuos rechazos de las mujeres deseadas, que en su intento de desestabilizar al protagonista lo envuelven en falsas y enigmáticas esperanzas, tienen como resultado la exacerbación de un deseo insatisfecho que obliga al narrador a analizar fríamente los componentes de un erotismo al que podría renunciar sin mayores problemas pero que se ve incrementado por su necesidad de realización:

“Repetí para mí mismo, además, un conocido lugar común: el objeto erótico no alcanzado es el único que mantiene su misterio, su atractivo profundo, mientras la satisfacción de los deseos, la consumación de los actos carnales, no pasa de ser una perfecta vulgaridad” (p. 95)⁴¹⁵.

El desdoblamiento del objeto deseado fluctúa entre la irrealidad del episodio y la fantasía del sueño, de modo tal que confunde a un narrador que por más que lo intenta, no consigue descifrar las diferencias entre la realidad y el sueño. Aunque aparentemente se trata de la plasmación del deseo insatisfecho dentro de la intimidad del sueño, acompañado en todo momento por somníferos y alcohol, lo que refuerza la profundidad del descanso, la confusión reaparece con mayor intensidad a la mañana siguiente cuando, a modo de pruebas, aparecen en el dormitorio objetos pertenecientes a las amantes, “hasta el día de hoy no estoy seguro de que hayamos hecho el amor: no te lo he preguntado, no hemos hablado de esa noche...”(p. 77). El primer encuentro sexual se produce pasada la media noche, mientras el personaje protagonista descansa con la ayuda del alcohol y los somníferos. En ese momento, alternativamente aparecen las dos versiones de la misma mujer en una situación del todo ridícula, pues están dispuestas a contemplarlo mientras duerme. Sin embargo, es con la mujer deseada con la que tiene o cree tener una relación sexual en la que ella

⁴¹⁵ En su explicación introductoria el escritor reafirma el papel simbólico de la búsqueda como aliciente mismo del deseo: “La última relectura del texto (julio de 1992) me sugiere la idea siguiente: la obsesión de alcanzar a la mujer deseada puede ser tan excesiva, tan insoportable, que si uno, por fin, la alcanza cree que ha alcanzado a otra persona. En buenas cuentas, la mujer deseada sería imposible por definición. Si se la posee, ya es otra por el sólo hecho de poseerla”, en Jorge EDWARDS, *Fantasmas de carne y hueso*, ed. cit., p. 67.

toma en todo momento las riendas de la situación, para constatar en el narrador la idea de que el objeto erótico deseado únicamente permitirá ser poseído cuando lo desee. El siguiente contacto se produce en un pueblo santanderino y viene anticipado por el trastorno del narrador cuando se ve nuevamente rechazado por su acompañante, y la ingestión de alcohol en una verbena popular en la que encuentra al doble de aquélla. Cuando la versión de la mujer deseada accede a subir a su cuarto con él, el narrador, confuso, no sabe con cual de las dos versiones de la mujer deseada se encuentra, la compañera de viaje que lo ha rechazado en múltiples ocasiones a pesar de sus notorios deseos, o la versión natural y vulgarizada de aquélla. Las posibilidades de ser observado por una de ellas mientras mantiene una relación sexual con la otra aumentan su autoconfianza y la necesidad de herir el orgullo de ambas.

Las dos mujeres están diferenciadas por pequeños matices como el color e impermeabilidad de los ojos, cicatrices, o por la blancura y densidad de la piel. Sin embargo, es en su personalidad donde se manifiestan las mayores divergencias, como dos polos de un *continuum* femenino, fluctuando entre la sofisticación y la naturalidad, ambas unidas por el vínculo de la ambigüedad. Para el narrador-protagonista la forma inconsciente de reconocerlas y diferenciarlas se encuentra en el uso de los pronombres de la segunda y la tercera persona, que se aplican respectivamente a la mujer deseada y a su golem, su suplantación⁴¹⁶. Sin embargo,

⁴¹⁶ El mito literario del doble proviene de las obras *El anfitrión* de Plauto y *Der Golem* de Gustav Meyrink, esta última publicada en 1915. En estas obras el mito posee cinco características definitorias: la privación o imposición de un nombre; el disfraz o cambio de vestido; los personajes femeninos; la noche larga; y el espacio literario y doble, simbolizado en las oposiciones arriba/abajo y dentro/fuera. FRANCISCO GARCÍA JURADO, "Reinterpretación (post)romántica del antiguo mito del doble: Der Golem, de Gustav Meyrink, desde el Anfitrión, de Plauto, pp. 71-82, en Carlos ALVAR (ed.), *El mito, los mitos*, Madrid, Sociedad Española de Literatura General y Comparada, Ediciones Caballo Griego para la Poesía, 2002. Para Juan Bargalló Carraté el mito del doble deviene de la oposición de contrarios, a través de un desdoblamiento según el cual coexisten dos entidades en un mismo individuo. Vid. BARGALLÓ CARRETÉ, "Hacia una tipología del doble: el doble por fusión, por

hay un instante de inflexión en esta diferenciación cuando el narrador utiliza la segunda persona para referirse al golem, en el momento culminante de la relación sexual, en respuesta a un impulso natural que le lleva a suplantar el sujeto erótico por el objeto del deseo. La primera es una mujer cuya máxima aspiración consiste en sentirse admirada y que disfruta comprobando la atracción que ejerce sobre su víctima. La segunda, por el contrario, renuncia a la coquetería y a su condición femenina utilizando una almohadilla que simule una gestación avanzada con la presunta finalidad de evitar posibles acosos.

Todo el relato está narrado con una tonalidad fuertemente lírica, evocativa y descriptiva que responde a la necesidad de recrear un suceso enigmático e inexplicable para el narrador. Al mismo tiempo, la “precisión maniática”, su mayor defecto confesado, transforma la narración en un detallado recuento de lo sucedido, en el que no faltan continuas alusiones al tiempo como una categoría precisa, una y otra vez despreciada por la ansiada amante. Sin embargo, el resultado final revela una lectura dinámica y acelerada, hecho al que contribuye la constante movilidad geográfica del protagonista, marcada por sus compromisos profesionales y las continuas y casi siempre fallidas citas con esas desconcertantes mujeres:

“Encontré ese maldito café con tres cuartos de hora de retraso, después de haber volado por las subidas y bajadas del camino, que atravesaba lomajes verdes y suaves, salpicados de peñascos blanquecinos, y de haberme perdido varias veces en el barrio del puerto de Santander, entre grúas, *containers* apilados y almacenes marítimos” (p. 92).

El sorprendente final del relato se materializa en la inesperada reacción de la versión sofisticada de la mujer, cuando ésta en un arranque de celos injustificados comienza a arrojar objetos a la cabeza del narrador-protagonista, contradiciendo su

constante sentido de superioridad sobre los demás. Tras este momentáneo e inesperado episodio violento, que aumenta la confusión y amargura del protagonista, la mujer actúa con total naturalidad, seductora y complaciente con él, hasta que se despiden en el aeropuerto.

“La noche de Montparnasse” es el perfecto ejemplo de la conversión del material autobiográfico en materia literaria independiente. La mayor parte de los personajes, motivos, anécdotas y situaciones relatadas están tomadas de los recuerdos de la etapa parisina del autor, cuando se encontraba trabajando como secretario de la embajada chilena en Francia. Por el cuento circulan aspectos privados que ya habían sido documentados en crónicas periodísticas y en el volumen de memorias, *Adiós, Poeta*. Sin embargo, el relato trasciende el espacio íntimo y personal para transformarse en una invención y un producto de la imaginación, mediante el análisis de la personalidad depresiva y la tendencia al suicidio de la voz focalizadora. Los hechos se remontan a finales de la década de los años sesenta, antes y durante los acontecimientos del famoso mayo parisino, pero están recuperados por la acción de la memoria que actúa desde la jubilación del personaje; mientras vegeta en una existencia tranquila y plácida en Santiago, en compañía de su esposa.

Su condición parisina podría definirse en términos negativos: soledad, falta de motivación y conciencia de la pérdida del tiempo, y la consiguiente depresión que ello le supone. La soledad se transforma además en un continuo foco de preocupaciones, cuando da por hecho que su esposa lo engaña con un arquitecto en Santiago. Por su parte, la noción de pérdida de tiempo coincide con la contemplación de sus amigos pintores y artistas en general, dedicados exclusivamente a su arte, sin tener en cuenta los posibles problemas económicos. La incapacidad para superar su

miedo patológico a dejar la diplomacia y entregarse a sus deseos de convertirse en escritor provoca en el narrador-protagonista la sensación de que la vida se escapa delante de sus propios ojos. En una situación tan destructiva como ésta aparece la personalidad de Álvaro de Rivas, seudónimo de Álvaro de Hinojosa ⁴¹⁷. El personaje actúa como un detonante del fracaso creativo del narrador porque pese a sus excentricidades, aquél ha conseguido disfrutar de su existencia del mejor modo posible, es decir, dedicándose por completo a su labor literaria. Además, su excentricidad es utilizada para presentar los dos modos irreconciliables de asumir la tarea creativa; por un lado se presenta el estilo poco convencional de Álvaro de Rivas, que descansa sobre la concepción de la obra literaria en cuanto proceso creativo, en íntima relación y diálogo con su autor, no necesariamente destinada a un público lector. De ahí el ansia por escribir en idiomas no nativos, puesto que refuerza la dificultad de la empresa en sí misma. Frente a esta concepción centripeta, Álvaro de Rivas opone, sin el asomo de la más mínima crítica, la tendencia mítica de su amigo Pablo Neruda, en tanto que vate universal y portavoz de posturas ideológicas, cuyo talento se ha visto secuestrado por razones externas a la literatura ⁴¹⁸.

Álvaro vive en una pensión miserable, en un cuarto en el que apenas puede ponerse de pie, siendo un hombre de edad avanzada. Su relativo éxito con las jóvenes estudiantes del liceo y su predisposición para convertirse en escritor francés, a pesar de no hablar el idioma a la perfección, derriban los débiles muros que sostienen al narrador y lo encaminan hacia una posible y rotunda salida, el suicidio. Hacia el final

⁴¹⁷ Álvaro de Rivas es en realidad el modelo literario de Álvaro de Silva, cuyo nombre real era Álvaro de Hinojosa. En la crónica "Regreso al cuento", Edwards rememora sucintamente la valentía u osadía de este hombre chileno dedicado en cuerpo y alma a convertirse en escritor francés. Jorge EDWARDS, *Diálogos en un tejado*, ed. cit., pp. 13-16.

⁴¹⁸ En cierto sentido, este cuento refuerza de alguna manera el tono desmitificador que domina las páginas de las memorias nerudianas en *Adiós, Poeta* cuando Álvaro de Rivas sostiene sin acritud que ciertos episodios de la vida de Neruda relatados en las memorias del poeta no habían ocurrido tal y como aparecen en ellas, aspecto que puede confirmar por el hecho de haber estado presente en dichos momentos.

del texto, cuando la presión deprimente que París imprime al personaje desaparece, el relato se suaviza en un epílogo descendente cuya finalidad radica en explicar el regreso al orden y a la tranquilidad vital del escritor jubilado, que contempla sus días y los compara con la tormentosa época de soledad experimentada en Europa.

Como puede observarse, la mayor parte de los cuentos del volumen se caracteriza por el tono reflexivo de una voz enunciativa que recapitula diferentes aspectos de la vida: el exilio, la profesión de escritor, el regreso al hogar y al país, así como los aspectos eróticos de unas relaciones de extraña clasificación. Aunque las motivaciones político-ideológicas, tan presentes en la producción narrativa del autor posterior al golpe de estado, se diluyen en esta colección, todavía persisten en los dos últimos cuentos, "Mi nombre es Ingrid Larsen" e "In memoriam". En el primer caso se exponen las tendencias represivas de la dictadura pinochetista en los momentos álgidos de su gobierno, en la persona de una periodista sueca. El cuento expone el peligro que implica caer en aquellos tópicos o ideas preconcebidas que dificultan la visión real de la situación analizada. En un doble juego de perspectivas, el narrador se siente incomodado por la percepción que los europeos tienen de Chile y de toda América Latina, en el que existe un fuerte componente de paternalismo, consciente de saberse en posesión de la verdad absoluta. Al mismo tiempo, en el narrador se efectúa un proceso de desinterés ante los problemas que la periodista sueca enfrenta en Santiago debido a su preconcepción negativa de aquella. En el segundo cuento, la historia recrea el drama de un dirigente izquierdista exiliado que regresa a Chile y encuentra por casualidad una mujer de la alta burguesía chilena con la que había mantenido una relación en los años previos al golpe militar. La radicalización de las posturas ideológicas previas y posteriores al golpe sitúa a ambos personajes en una posición de enfrentamiento. El encuentro azaroso despierta los fantasmas del

resentido narrador y las dificultades sufridas durante su detención por parte de la junta militar, mientras ella apoyaba y defendía los métodos utilizados por aquélla. En ambos casos, como puede comprobarse, se analiza la problemática que surge cuando dos posturas irreconciliables se encuentran en un determinado momento frente a frente, y cómo, y sin que ello implique la claudicación de unos ideales, es posible la convivencia pacífica.

En “Mi nombre es Ingrid Larsen” se desarrolla una trama de contenido político y policial, que fractura de manera abrupta el texto en dos instancias de contenido y tono diferentes. La primera parte del relato narra la historia de un par de encuentros entre el narrador-protagonista, un escritor chileno que mantiene su independencia ideológica, y una periodista sueca, antes del plebiscito de 1988. Esta primera parte está dominada por la distancia que el escritor demuestra hacia la periodista y por la condescendencia con la que comprueba los prejuicios y el desconocimiento de la complejidad chilena por parte de los occidentales⁴¹⁹. La falta de interés hacia los pensamientos de la mujer se traduce en la utilización por parte del narrador de comentarios que no guardan relación con el tema del cuento sino con la tranquilidad y rutina de su vida santiaguina. El tono pausado y distante de la primera parte desaparece en la segunda cuando entran en escena los métodos policiales del régimen hacia los periodistas occidentales después del triunfo del “no” en el plebiscito. La trama se torna ahora asfixiante, mientras la periodista relata las dificultades con las que se ha topado, ampliadas ahora por el hecho de haber sido expulsada del país con anterioridad debido a su visión negativa del país y la dictadura que había plasmado en los periódicos suecos y sus contactos con exiliados.

⁴¹⁹ Esta tendencia europea a las ideas preconcebidas respecto a Latinoamérica está presente también en el cuento “La noche de Montparnasse”, cuando una mujer de la clase alta y tendencias izquierdistas somete al protagonista, un diplomático chileno en París, a un interrogatorio en el que entran todos los tópicos que caracterizan la pobreza y desigualdades de los países tropicales.

El narrador-protagonista abandona progresivamente la ironía distanciadora que le había caracterizado durante los primeros encuentros con ella, hasta que finalmente, cuando ya se han despedido y ha podido recuperar su normalidad es objeto de amenazas por parte de los hombres que lo increpan aludiendo al líder histórico del partido comunista, Volodia Teitelboim, en un restaurante al que acude con asiduidad. El nerviosismo que se apodera de él a la salida del local permite al final del relato la identificación con la periodista y la constatación de la complejidad nacional y su pluralidad de puntos de vista:

“¡Pobre sueca!”, murmuré, pensado que no le faltaba razón, después de todo, que había motivos de sobra para tener miedo, y que yo me había portado mal, egoísta, arrogante, y murmuré después: “¡Pobres de nosotros!” (p.209).

El cuento “In Memoriam” está narrado en primera persona y presenta un desdoblamiento temporal que divide el relato en dos periodos, el presente de la narración y el pasado del recuerdo. La acción del presente se establece a finales del verano del año 1992, cuando el protagonista regresa a Chile una vez terminada la dictadura que lo obligó a exiliarse. En el espacio declinante del final del estío, en una playa destrozada por la contaminación y la suciedad, la trama se desarrolla plácidamente durante unos cuatro o cinco días. De manera espontánea, a raíz de un encuentro casual en la playa con una mujer con la que había tenido una relación treinta años atrás, surge en el narrador el recuerdo de una época anterior que se remonta a los primeros encuentros furtivos con su amante, el pánico hacia su marido, las amistades juveniles y las inservibles lecciones de boxeo para defenderse del esposo agraviado, y que concluye con su encarcelamiento en el estadio nacional, torturado, en represalia por su trabajo como abogado del gobierno de la Unidad Popular. La trama representada por el recuerdo es comparativamente mucho más extensa que la acción del presente, porque agrupa los desencuentros y los secretos

que durante décadas los separaron ideológica y sentimentalmente. El presente, en cambio, es el instante definitivo de la verdad y transcurre vertiginosamente porque los protagonistas no tienen ya nada que ocultarse. El desenlace, por lo tanto, sustituye la sorpresa final por el recurso clásico del *deux ex machina*, cuando los personajes acceden por sí mismos, sin la mediación de elementos externos, a una catarsis liberadora, al conocimiento del otro y a la comprensión de sus motivos.

IV. 2. La novelística.

IV. 2. 1. La perspectiva del personaje en *El peso de la noche*.

Aunque en sentido estricto, *El peso de la noche* no utiliza el recurso narrativo de la proliferación de voces al que hacíamos referencia en la introducción de este capítulo, el relativismo se presenta a través del pensamiento y la acción de unos personajes que se manifiestan bajo la aparente omnisciencia tradicional de un narrador único que, sin embargo, se desdobra para ofrecer un enfoque personalizado, transmitido y observado a través de la visión periférica de los dos protagonistas⁴²⁰, cuya óptica es por ese motivo deliberadamente limitada⁴²¹. La novela divide bajo la

⁴²⁰ Para José Promis éste es un recurso narrativo prototípico de la generación del cincuenta, materializado en la transformación de los esquemas narratológicos tradicionales para asumir la perspectiva de los personajes, de tal modo que los narradores “fiscalizan su omnisciencia a los límites permitidos por las posibilidades de conocimiento de las figuras. Por lo tanto, en lugar de la narración autorial del narrador tradicional, estos narradores interiorizados utilizan de preferencia el estilo indirecto libre. En *El peso de la noche* (...) se percibe claramente la presencia del narrador, pero del mismo modo se pacta también su voluntad permanente de autofiscalización en pro de lograr la mayor interioridad posible en la conciencia de los correspondientes personajes”, José PROMIS, *La novela chilena actual*, ed. cit., pp. 165-166.

⁴²¹ Empleando de nuevo la terminología de Oscar Tacca el narrador de esta novela sería un narrador equiscente que en comparación con la omnisciencia típica del realismo histórico se caracteriza por la visión limitada de los propios personajes: “Si el narrador, en cambio, en lugar de acordarse un punto de vista privilegiado para su información se ciñe a la que pueden tener los personajes; si renunciando a la mirada omnisciente opta por ver el mundo con los ojos de ellos, la narración gana en vibración humana. Las cosas, los hechos y los seres cobran de inmediato la forma y el sentido que tienen para cada personaje, no para un juez superior y distante. El narrador no decreta, sino que muestra el mundo como lo ven sus héroes. Distribuye, pues, un caudal de información *equivalente* al de éstos (...) Esta forma exige, naturalmente, una mayor participación del lector, que debe estar alerta: lo que se dice no es lo que *es*, según Dios o un veedor imparcial, sino lo que los personajes *creen* que *es*”, Oscar TACCA, op. cit., pp. 77-78.

técnica del contrapunto la atención a partes iguales entre la rebeldía adolescente de Francisco y la insolvencia vital de Joaquín, producto de un profundo hastío vital. Para narrar la peripecia existencial de estos personajes, el narrador dedica cuatro de los siete capítulos a Francisco, -los capítulos I, III, V y VII, y los tres restantes a Joaquín. Las desigualdades de extensión se corrigen mediante el hecho de que los capítulos dedicados a Francisco son más breves. A pesar de la superioridad protagónica de estos dos personajes, la novela explora y revisa la condición de la omnipresente señora Cristina bajo la perspectiva de su hijo y su nieto. Es ella, pues, el objeto de análisis indirecto. Este procedimiento aparece también en otras novelas y cuentos, cuando el protagonista que domina toda la escena se presenta ante nosotros bajo el prisma crítico de otros personajes de la obra, como protagonistas ausentes del relato⁴²².

La atención del lector debe superar la anécdota de los dos personajes principales para dirigirse hacia la anciana enferma y en las emociones y reacciones que aquéllos experimentan al conocer el desenlace de la matriarca. El objetivo es doble porque, mientras esta dualidad afianza el relativismo de las perspectivas situadas en la visión egocéntrica de los protagonistas, en el personaje femenino se concentra una determinada visión panorámica del mundo familiar que los condiciona.

De modo paralelo, dentro de la clasificación propuesta por Genette para los distintos acercamientos a la focalización, esta novela estaría dentro de la llamada *focalización interna múltiple*, dado que son dos los personajes focalizados internamente, Joaquín y Francisco. G. GENETTE, *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989.

Este procedimiento narrativo fue propuesto en primera instancia por Henry James en varios de los prefacios de sus novelas. Mediante este recurso se genera en la trama un juego de espejos según el cual cada personaje se presenta a través de la conciencia de los otros, de tal manera que el punto de vista es limitado y controlado, pero al mismo tiempo más íntimo. Vid. Henry JAMES, *El futuro de la novela*, Madrid, Taurus, 1975.

Para Pilar RUBIO MONTANER, "La tercera persona desde la focalización interna: su equivalencia con la narración en primera persona" EPOS, vol VII, 1991, pp. 235-257, este tipo de focalización interna aumenta el efecto de mimesis porque la distancia entre la historia y el lector es mínima, lo cual contribuye a generar una mayor verosimilitud gracias a la noción genettiana de la máxima información para un mínimo de informador.

⁴²² En adelante comprobaremos cómo en *Los convidados de piedra* la ausencia de un protagonista tradicional es precisamente una de las claves significativas de la novela.

La señora Cristina, como hemos visto en el capítulo anterior, representa el poder de la alta burguesía y la organización matriarcal de la familia chilena de clase acomodada, un espacio normativo, reglamentado y poco susceptible al cambio. La visión de Francisco y Joaquín está siempre orientada hacia la presencia dominadora de la señora y todos sus pasos se encaminan, de un modo u otro en su dirección. Son ellos, mediante su actuación indirecta, los que filtran la categorización del actante generador de la acción y quienes definen el marco ambiental en el que aquella se desarrolla. Así pues, el campo visual supera la limitación de los dos personajes para concentrarse en un tema más estático y amplio. La narración en tercera persona de la novela se interna en la psicología de los protagonistas en contrapunto, ofreciendo una visión personalizada que se corresponde directamente con la mirada distanciadora de los dos personajes que plantean un conflicto en el texto. Ambos se inscriben en la categoría del desarraigo: Francisco atraviesa su adolescencia, más lleno de dudas que de certezas, y Joaquín habita un espacio asfixiante en todos los órdenes de su vida, económico, profesional y familiar. Tal condición connota una cierta incapacidad para observar los acontecimientos con la suficiente lucidez, porque condiciona el punto de vista desde el que se narran los hechos. Como resultado, sobreviene una distorsión de la realidad que el lector percibe pero que parece negada a los personajes. Una visión tan subjetiva contrasta, por fuerza, con el estatismo simbolizado en la anciana difunta, mientras sobredimensiona la continuidad indiscutible de una organización establecida por tradición, que finalmente triunfa pese al contratiempo que supone la muerte de la cabeza visible. De este modo, la actuación subjetivizada del narrador, mediante el logro psicológico en el tratamiento de los personajes y el principio de la acción interior, trasciende el universo limitado, individual e incierto de los dos protagonistas, hacia el espacio del

orden inquebrantable y triunfante. La novela actúa pues por el contraste entre lo específico y lo genérico, entre lo local y lo universal.

La novela transita entre la velocidad que transmite el uso de frases sustantivizadas y el estilo dramatizado de los diálogos. El ritmo del discurso se acelera en la repetición constante, en la ausencia de artículos determinados y en el uso del pretérito indefinido, como tiempo de la acción, aunque ésta no se remonta a un tiempo pretérito, sino que actualiza la trama narrada desde el instante del presente de la propia narración, a través de la observación de los dos personajes protagonistas⁴²³. Los periodos son cortos y las frases raramente recurren a la subordinación:

“Francisco tenía un nudo en la garganta; buscaba atolondradamente una frase para comentar el ensayo. Nada. Cerebro vacío. Listas rojas y azules que vibraban en el vacío. Que se quebraban. Enervante y vacía inmovilidad de las cortinas, del muro. Garganta reseca. Sudor tibio, helado y caliente a la vez, en las palmas de las manos” (p. 68).

Las descripciones se convierten en líricas enumeraciones cuando desaparecen los conectores y los artículos. La acumulación de sustantivos no estatiza el relato sino que contribuye a crear la ilusión de desorden del pensamiento y de angustia que atormenta a los personajes, especialmente a Joaquín, debido a sus continuos fracasos, hasta el punto de convertirse en un hipocondríaco⁴²⁴. Afluyen a su cabeza sin medida

⁴²³ En estos casos, el pretérito perfecto y el imperfecto no denotan una acción pasada y terminada sino que se transmutan en verbos intemporales que se sitúan en el espacio mismo de la acción, haciéndola contemporánea al instante mismo de la lectura y por lo tanto, presente. Käte Hamburger ha analizado la falacia de los verbos en pretérito en el enunciado literario concluyendo que no siempre el pretérito cumple una función de pasado. A su juicio, existen dos tipos de verbos, los de acción externa, cuyo proceso puede comprobarse y percibirse desde fuera, y los de acción anímica, que designan procesos internos como pensar, juzgar, creer, opinar, sentir, esperar, etc. El verbo “decir” es un verbo de acción anímica, porque aunque puede llegar a ser percibido éste verbo no se refiere “a la materia sonora de los proferidos, sino a su sentido” Käte HAMBURGER, *La lógica de la literatura*, Madrid, Visor, 1995, p. 65.

⁴²⁴ En el epígrafe que encabeza uno de los capítulos dedicado a Joaquín, y coincidiendo con el aumento de su enajenación alcohólica, puede leerse la siguiente cita de Dostoievsky perteneciente a *El eterno marido*: “es aquí donde se encuentra verdaderamente el paraíso del hipocondríaco”, p. 89.

ni gradación, eliminando toda posible jerarquía enumerativa, e incidiendo sobre el carácter reiterativo de unas acciones que se repiten sin solución de finalidad, caracterizando el estilo de la novela: "Ilusión de los días inhábiles. Viajes y regresos. Fermentación ácida del vino, sobriedad inestable, nueva embriaguez, nueva fermentación" (p. 89).

La adjetivación aparece únicamente cuando el relato se retrotrae a un pasado ligado a la primavera y que constituye para los dos personajes la oposición entre la vitalidad del espacio del recuerdo y la apatía actual. Pese a la economía de nexos y a la tendencia a las frases sin subordinación, la novela no resulta neutra y apagada, sino que fluctúa entre periodos intensos, irónicos y anodinos. El contrapunto de los dos protagonistas y su diferencia de expectativas producto de sus respectivas edades, unido a la disparidad de escenarios y a la profundización en la psicología de los personajes, sin olvidar el poder evocativo para recuperar la luz y el oxígeno proveniente del recuerdo mediante un profundo filtro poético, contribuye a mantener el relato en diversos niveles de tensión, de planos y entonaciones, para transmitir, por ejemplo, la sensibilidad de la naturaleza o el erotismo que distorsiona la contemplación de la mujer impersonalizada. El lenguaje ha sido pulido y no resulta en ningún momento azaroso. Los adjetivos cultos conviven con chilenismos que permiten el descenso hacia el localismo:

"Dos nombres de caballos escuchados en una conversación somnolienta y que antes no había retenido, se delimitaba ahora en su memoria con su insistencia profética. Rabelais y El Canelo. Rabelais en la cuarta: no sería batatazo, pero tampoco favorito (...) hacía diez meses que sus dueños le echaban para atrás, esperando con paciencia inagotable el dividendo gordo del domingo" (p. 38).

La acción transcurre en el interior de la mente del hijo y el nieto de la anciana enferma, y todo lo que trasciende hasta nosotros, como organización o como

esquema de valores aplicables a una determinada realidad, lo hace a través del punto de vista de los dos personajes. De hecho, cuando ambos comparten escenario, la focalización no se altera y se mantiene en el punto de mira del personaje protagonista del capítulo, mientras el otro pasa a convertirse en un personaje más, observado por aquél⁴²⁵. Por lo tanto, no es la acción propiamente dicha, sino su percepción lo que ha sido transmitido. El objetivo del narrador no es ofrecer una disección de la realidad santiaguina, su propósito no es, aparentemente, realista. Sin embargo, el mantenimiento de la situación familiar una vez concluida la crisis degenerativa de la matriarca permite al lector establecer su propia composición de los hechos de base, la definición y categorización del poder de la alta burguesía chilena, así como la consolidación de éste en los momentos más delicados⁴²⁶. Éste es el universo fantasmal de la novela, con su constante presencia simbolizada en la señora Cristina. El narrador se apoya en la utilización psicológica de los personajes, el acercamiento a una realidad ni arquetípica ni heroica de los protagonistas, mediante un lenguaje en el que prima la acumulación y vacila la intensidad, además de la recuperación del pasado vitalista, para crear una novela que insinúa y al mismo tiempo declara la continuidad de la clase social en el poder.

El narrador se vale de ciertos recursos para conseguir la trascendencia de lo subjetivo-cambiante a lo objetivo-inmutable. La novela explora, en la concentración temporal de un par de días, la incertidumbre que planea sobre dos miembros de una

⁴²⁵ De esta forma se justifica el desequilibrio entre los capítulos dedicados a cada personaje, puesto que es Francisco el que cierra la novela y con su visión crítica y observadora reproduce el bochornoso espectáculo que supone la caída definitiva de Joaquín, cuando bebe a escondidas y de forma automática antes de pasar al comedor familiar donde se toman todas las decisiones esenciales del núcleo.

⁴²⁶ La focalización interna se enfrenta al problema de la manipulación de la información ofrecida en el texto, de las posibles lagunas o retenciones de información que en la terminología de Genette reciben el nombre de *paralipse*. Al eliminar la sobreinformación propia de la omnisciencia, estas lagunas pueden responder a dos percepciones diferentes por parte del personaje, ya sea en función de aspectos desconocidos por éste, ya sea por elementos que considera sobreentendidos desde su punto de vista, que no es necesariamente el del lector. En estos casos, la interpretación del lector a partir de indicios se convierte en una instancia obligatoria. Pilar RUBIO MONTANER, art.cit., EPOS, vol. VII, 1991.

familia de clase alta santiaguina, ante la inminente muerte de la señora Cristina. La acción es mínima y se desplaza hacia la evocación ensoñadora para ampliar la perspectiva del escenario. De este modo, por ejemplo, los acontecimientos en las escenas protagonizadas por Francisco se resumen del modo siguiente: durante el primer día asiste a clases en el colegio, visita a Inés Pavía, regresa a casa, asiste a la muerte y posterior velorio de la abuela y duerme, al día siguiente asiste con su familia al entierro religioso y regresa con sus familiares a casa para el almuerzo. Algunos de estos espacios, unidos a la trascendencia de la muerte vecina, generan una serie de evocaciones que se retrotraen en el tiempo hasta el año anterior. Su frecuencia evocativa disminuye en el capítulo VII, aunque el tono reflexivo no desaparece del todo. Esta tendencia a recordar escenas del pasado fragmenta la linealidad narrativa del texto y en muchas ocasiones no existe consonancia asociativa entre el presente y el pasado rememorado. Por lo que respecta a Joaquín, su actividad es mucho más intensa y las evocaciones surgen naturalmente, desencadenadas por algunos motivos contemplados azarosamente en el presente de la narración. Su día comienza en el cuarto que ocupa en una pensión donde encuentra por casualidad un paquete de acciones y decide invertirlos, por lo que se dirige al edificio de la Bolsa de Comercio; en el micro, durante el trayecto, evoca un viaje a Chañaral, realizado hace años. En ese instante la acción se divide entre el recuerdo del viaje, las gestiones en la Bolsa y el restaurante al que pasa a almorzar. Allí recuerda dispersamente su época de funcionario y su relación con una compañera de trabajo, conversaciones, el universo de la burocracia, las frustraciones, etc. Al final del día, la acción culmina en una borrachera con amigos y un prostíbulo. Al día siguiente se desplaza hasta la casa familiar y el cementerio. Si en Francisco el recuerdo funcionaba como un método de autoconocimiento, en Joaquín representan

la trayectoria de su caída, de ahí la constante presencia de un tiempo pasado evocado de manera analítica inconscientemente por el protagonista que precipita las directrices de su itinerario vital.

La visión del ambiente que proyectan los dos personajes principales en estos días está dominada por las tonalidades grises, otoñales y de una humedad corrosiva, de acuerdo con el clima funerario que se respira en la casa y por la frustración que domina la existencia de los protagonistas:

“En la calle, lo recibió el viento frío del otoño. Las hojas se arrastraban por el pavimento, con un ruido seco. Cielo sin estrellas” (p. 126).

“Por un momento, pareció que el sol se abriría camino por el cielo nuboso; pero su débil reflejo en las baldosas del patio sólo duró unos segundos” (p. 30).

“avanzaba una nube grisácea y la pieza se oscurecía”(p. 216).

Unido a la caracterización fúnebre del ambiente novelesco, se presenta la constante frialdad que envuelve la actuación de Francisco y que lo persigue a lo largo del día desde que por la mañana intuye el desenlace de la enfermedad de la abuela:

“Penetraban rachas de frío por las rendijas de las ventanas; él recordó, de pronto, el repique de los tubos de vidrios, cuando instalaron el aparato para transfusiones de sangre junto a la cabecera de la señora Cristina, en la madrugada, y tuvo la sensación de perder las defensas contra el frío: un súbito temblor le atravesó los huesos de la columna, de arriba abajo. Se sobó las manos con fuerza, pero fue inútil” (p. 9).

Frente a la ambientación lúgubre que define el presente de la narración, los protagonistas acuden constantemente al recuerdo de un tiempo pasado mucho más luminoso y feliz. Es éste el tiempo en el que la matriarca mantiene intacto su poder y son momentos para el optimismo, la celebración y los primeros descubrimientos sexuales. En el recuerdo, la estación principal es la primavera, porque ella simboliza la plenitud y la creación, en abierta oposición al ocaso de la vida, simbolizado por el

otoño. Además, en contraste con el enclaustramiento de los espacios del presente, el pasado se abre hacia espacios naturales, en la esperanza de un renacimiento. La transición entre escenas pertenecientes a unidades temporales del pasado y el presente está explicitada, generalmente, mediante el uso de verbos que introducen un componente recordatorio y de una adjetivación definida por el esplendor de la naturaleza, el calor y la positividad:

“Imágenes confusas de la primavera del año anterior: duraznos recién florecidos, hojas nuevas de los plátanos orientales; olor agudo que emanaba de su cuerpo y se confundía con el olor cálido de la vegetación, de la tierra húmeda, esponjosa en la prolongación de los crepúsculos. Era un olor animal que llegaba en ráfagas insidiosas y desconcertantes” (pp.15-16).

“El caminó un rato por el huerto, entre los limoneros cargados de frutos de color verde oscuro” (p. 101).

“hacia un frío de invierno (...). Recordaba a la señora Cristina pasando frente a la bodega. La entrada de la bodega estaba encendida por el sol, en contraste con la penumbra cóncava y fresca de adentro” (p. 159).

En contraste con la apatía del presente, la sensualidad del espacio del recuerdo penetra en los protagonistas dotándolos de vida y erotismo, porque es ante esos ambientes cuando se despiertan los primeros apetitos sexuales de ambos. Curiosamente, en la novela se registra en repetidas ocasiones la utilización simbólica del atardecer rojizo cuando se quiere recalcar la proximidad de un encuentro amoroso. Así, cuando Francisco sale del colegio para ir a casa de Inés, una niña de la que está platónicamente enamorado, después de haberla observado en la iglesia, el cielo adquiere repentinamente una tonalidad diferente a la tónica general del otoño:

“Una araucaria levantaba su filigrana nítida contra el cielo rojo” (p. 79).

Del mismo modo actúa la imagen en el caso de Joaquín, cuando éste concierta una cita furtiva con una compañera de la oficina:

“la luz rojiza del atardecer penetraba en la oficina y la trasfiguraba” (p. 95).

En ambos casos, sorprende la brevedad de la imagen. El narrador no parece insistir en ello, sin embargo resulta significativo porque ofrece una tregua a los nubarrones grises que atormentan a los personajes principales, en los escasos instantes de excitación que les ha reservado su apatía. De modo similar se plantea la asociación entre el recuerdo de Irene, la prostituta con la que Francisco mantuvo algunas relaciones sexuales el año pasado, que aparece introducido por el reflejo del sol que automáticamente despierta en él la necesidad de recordarla: “¿Qué sería de Irene?”.

La opresión que provoca en el tono generalizado de la novela la presencia constante de nubarrones grises y humedad está en consonancia con la proliferación de espacios cerrados, pero, al mismo tiempo, colectivos, que encadenan a los personajes a la obligada sociabilidad, mientras destruyen su libertad de movimientos. Los espacios cerrados de la novela son generalmente espacios de orden, caracterizados por la disciplina ciega que invalida su libre actuación. La casa es el escenario básico, amplio, insensible al cambio, en el que circulan con comodidad sus habitantes, a excepción de los protagonistas. Representa, como hemos señalado anteriormente, el útero materno, el espacio protegido y que repele aquello que no concuerda con su estructura; el hecho de que Joaquín abandone la casa por su propia decisión explica su inconformismo y el desajuste a las normas impuestas por el clan familiar. No se explicita demasiado su constitución o decoración, pero su sola presencia está cargada de significación. Las descripciones resultan irrelevantes en la casa, lo que refuerza la concepción de marco invulnerable. Apenas se insinúan ciertas partes, escaleras, repostero, hall, habitaciones, pero sin mayores insistencias en cuanto a su aspecto. El habitáculo prominente es el comedor, porque en él tienen lugar todas las decisiones socio-económicas que afectan al núcleo. Cada comensal

tiene su propio lugar reservado en la mesa, mientras la matriarca ocupa y domina la situación desde la cabecera.

Al orden familiar le acompañan en el relato el orden educativo y burocrático, como espacios asfixiantes para los protagonistas. El colegio jesuita en el que estudia Francisco es un claustro amurallado y frío desde el cual pueden observarse los balcones ajetreídos de la vecindad. La imaginación del joven se eleva por encima de los muros hacia las casas vecinas, como reflejo del aburrimiento generalizado y la mente inquieta del personaje. Cuando la pusilanimidad de ciertos profesores convierte las aulas en auténticas batallas campales, Francisco permanece al margen del desorden adolescente, en respuesta a su espíritu solitario e independiente. El orden que intenta imponer el colegio en el protagonista es el del remordimiento de raíz cristiana y la mortificación del alma, ante la culpa por los pecados cometidos, hasta convertir sus inapreciables faltas, en traumas merecedores de castigo⁴²⁷. Para Joaquín, por su parte, el espacio asfixiante está localizado en una oficina sórdida de funcionarios públicos desmotivados y carentes de satisfacción profesional. Éste es un orden subcategorizado, teniendo en cuenta las expectativas de la influyente familia a la que pertenece. El trabajo rutinario y la constante acumulación de papeles y sellos, unida a la total falta de interés, encierran a Joaquín en un escenario claustrofóbico del que quisiera salir de inmediato. Sin embargo, su hastío vital le impide determinarse ante cualquier salida. Este desdoblamiento de la rigidez y cerrazón de los escenarios básicos dota a la novela de una unidad descriptiva constante categorizada a partir del empleo de un lenguaje descriptivo que traduce el sentir emocional de los protagonistas.

⁴²⁷ Cuando la señora Inés despierta de su letargo en la novela *La mujer imaginaria* el día de su 60 aniversario y comienza a analizar a los instigadores de su total sumisión al orden descubre que en su madre y en el colegio se gestó la domesticación de su personalidad artística.

Frente a la presencia de los grandes cuadros descriptivos que abundan en novelas posteriores, como *El museo de cera* o *Los convidados de piedra*, la novela analizada ha optado por una austeridad que complementa el temperamento hastiado y escéptico de los protagonistas, eliminando en lo posible las descripciones prolijas y sustituyéndolas por pequeños motivos recurrentes que, como la luz rojiza, actúan ante el lector a modo de símbolos. A excepción del color recuperado mediante la incorporación de la memoria, en abierto contraste con el monocromatismo de los grises en el presente del texto, la novela no cualifica ni decora, los espacios simplemente se nombran y al lector corresponde su configuración. Este procedimiento se debe a la incorporación de la focalización interna puesto que los personajes no necesitan explicitar el universo en el que se circunscriben, sino las emociones que su contemplación les suscitan. En ciertas ocasiones la acumulación de objetos, generalmente libros y papeles denota y puntualiza el desorden como un instrumento de opresión y angustia para los personajes:

“El dormitorio era un campo de batalla; un campo de batalla rancio, en el que los despojos empezaban a apestar. En el suelo, debajo de una silla, los calcetines que se había puesto dos días atrás. Un diario viejo se desplomaba de la cómoda. Cajones entreabiertos” (p. 156).

Sin embargo, incluso cuando la visión del narrador se aleja de los espacios opresores y claustrofóbicos, la acción continúa en innumerables espacios cerrados, en los que las paredes adquieren una dimensión demarcadora: burdeles, casas y apartamentos de amigos y amantes, restaurantes, el edificio de la bolsa, etc., son lugares colectivos en los que la desesperación es todavía mayor que en la casa, el colegio o la oficina, porque en ellos se intenta desesperadamente encontrar la alternativa a la rutina:

“Los muros, todavía más negros que la noche. La brisa se había calmado pero el frío, ahora penetraba subrepticionalmente” (p. 156).

“mundo confuso, extrañamente próximo y lejano, de pasillos, encuentros, días grises, muros sucios, ascensores, papeles, botellas de cerveza, sábanas arrugadas” (p. 62).

“Alrededor, muros sombríos de ladrillo, enredaderas, ventanas” (p. 79).

“En uno de sus extremos se alzaba el muro ciego que correspondía al costado del salón de actos. El muro era un mapa indescifrable, acribillado a líneas difusas, rayaduras, inscripciones a medio borrar (...). Sobre el muro, el color gris de la cubierta de nubes no daba tregua” (p. 31).

La cerrazón y el orden asignado a los espacios del presente no deprimen a los personajes sino que simplemente anulan su capacidad de resistencia, porque se limitan a vegetar y a equivocarse en la mayor parte de sus decisiones. Se sienten disminuidos en los espacios interiores colectivos⁴²⁸ debido a su relación con el poder establecido por la familia, el colegio o la oficina; sin embargo, paradójica e inconscientemente se acomodan al espacio protector, pese al desprecio que intentan transmitir hacia todo lo que les rodea. Este acomodo se hace presente cuando los protagonistas, coincidiendo con aquellos momentos de mayor ansiedad ante la proximidad de la inminente muerte de la anciana, experimentan un proceso de agorafobia que les impide encontrarse en lugares abiertos y rodeados de desconocidos:

“¿Qué hacía? ¿Cómo levantarse? ¿Cómo salir a combatir la oscuridad, los rostros desconocidos, el aire inhóspito?” (p. 93).

⁴²⁸ Para Carlos Santander la percepción de la acción por parte de los protagonistas se establece desde un punto de vista auditivo. Considerando la distancia existencial entre éstos y el resto de los familiares, compañeros de escuela o trabajo, o amantes y prostitutas, para el crítico la relación con el mundo exterior de los espacios cerrados, la casa, el colegio, el prostíbulo o la oficina, se define de una manera indirecta, unidireccional, en tanto que los protagonistas absorben los ruidos hostiles exteriores sin imponer sus propios sonidos. Representan la agresión del medio hacia personajes inadaptados. Carlos SANTANDER, art.cit., *Estudios Filológicos*, n° 8, 1972.

“Libre de la mortificación de los escrúpulos, Francisco se entregaba de lleno, en sus paseos de las tardes, a la esperanza de un encuentro: la expectativa indefinida y excitante le hacía olvidar el cansancio. Sin embargo, al pasar cerca de dos muchachas que conversaban en una esquina, o de una mujer reclinada en el marco de una puerta, desviaba la vista de inmediato”(p.23).

El relato cultiva uno de los puntos básicos de la generación del cincuenta cuando opone el universalismo a la concentración y morosidad descriptiva del localismo criollista. Sin embargo, alcanza esa superación partiendo, paradójicamente, de la temática absolutamente chilena del poder de las clases acomodadas, de la utilización de un lenguaje con pretensiones realistas y colmado de chilenismos, así como de una interesante referencialidad que permite al lector nacional reconocer una serie de tipos, ambientes y situaciones de la sociedad santiaguina. Cuando todo parece contradecirlo, la novela explora motivos tan universales como la rebeldía adolescente, basada en la novela de educación o *bildungsroman*⁴²⁹, la incapacidad de regeneración, la inquebrantabilidad del orden impuesto por tradición, el miedo inherente a todo cambio, la desmotivación del espectro burocrático o el hastío vital de quien observa un universo en crisis.

⁴²⁹ La novela de aprendizaje describe la iniciación educativa y el desarrollo de su actitud vital desde la infancia hasta la madurez. Este subgénero está relacionado con la noción de búsqueda, lo que Northrop Frye denomina “the quest”, como el componente más decisivo del género novelesco, propio de estructuras episódicas de las novelas de aventuras. Para Baquero Goyanes esta búsqueda implica el viaje interior y exterior del joven que desea descubrir su propia identidad y la del mundo circundante. Por otra parte, el *Bildungsroman* o novela- aprendizaje explora “la historia de una educación, de un irse haciendo un hombre, de las experiencias, sacrificios, aventuras, por las que viaja hacia la búsqueda, la conquista de su madurez”, vid. BAQUERO GOYANES, *Estructuras de la novela actual*, Madrid, Castalia, 1989, p. 35. En la moderna novela de aprendizaje se ha perdido la estructura clásica de épocas anteriores determinadas por las variantes subgenéricas de la novela picaresca o los *bildungsroman* propios del siglo XVIII. Cuando la novela pierde su categorización epopéyica y se convierte en un género autónomo se desliga de su carácter episódico y con él de su marca estructural, favoreciendo de este modo la concepción de la novela de aprendizaje ligada exclusivamente a un discurso definido por su base temática. Obsérvese como en *El peso de la noche* la descripción vital de Francisco se reduce por exigencias de la concentración temporal a un periodo breve pero aleccionador de su existencia, en el que descubre el proceso de maduración y en el que trata de encontrar su propio espacio dentro de la rigidez formal de la familia, omitiendo el ahora innecesario viaje.

En *El peso de la noche* podemos rastrear las huellas de la propuesta literaria que dio origen a la generación del cincuenta, si bien, esta novela fue publicada con posterioridad a la aparición de las producciones paradigmáticas del grupo. El hastío y la carencia de expectativas, unido a la aparición de una nueva manera de plantear el hecho narrativo, en el que las descripciones elocuentes cedían terreno, ante la naturalidad y hasta la crudeza del lenguaje coloquial, a un ritmo acelerado y minuciosamente objetivo, eran algunas de las características esenciales de la generación. Ricardo Latcham define del modo siguiente la creación del grupo:

“Nuestros escritores se están poniendo a tono con lo que se produce en el mundo. Descontento creador creciente, abandono del realismo exageradamente descriptivo, disconformismo crítico, ahondamiento en la psicología del hombre moderno, pueden ser signos visibles de la generación de novelistas revelada alrededor de 1950. Pero, además, se percibe que no existe un todo compacto y solidario, sino variedad de situaciones en que lo opuesto o contradictorio surgen como muestras de un cambio de mentalidad y técnicas literarias”⁴³⁰.

Aunque inicialmente el autor chileno se encuadra dentro del marco generacional que renovó la literatura nacional, renovación a la que contribuyó con varios volúmenes de cuentos, puede afirmarse que la postura estética de Edwards evolucionó hacia un temperamento más personalizado, en el que la ironía se superpone al dramatismo austero de la trama, con un lenguaje colmado de chilenismos y en el que abundan las descripciones preciosistas. A excepción de la novela inmediatamente posterior a *El peso de la noche*, *Los convidados de piedra*, la narrativa consiguiente ha aligerado el argumento y se ha sacudido el realismo sórdido de la cotidianeidad, acudiendo a espectaculares desfases espacio-temporales, a personajes rebeldes que desprecian la rigidez de las normas tradicionales, dueños

⁴³⁰Ricardo LATCHAM, “Para subir al cielo”, *La Nación*, 18-1-59, GODOY GALLARDO, op. cit., p. 132.

de una perspectiva propia e individualizada, a un estilo, en fin, mucho más liviano, pero marcado por una fuerte presencia de significación metafórica.

Sin embargo, pervive en esta narrativa una fuerte tendencia a relativizar las voces del relato, tendencia que se origina en el escepticismo generacional. Como hemos indicado anteriormente, la novelística de Jorge Edwards enfatiza la realidad del texto al integrar en él una pluralidad de narradores que anula la focalización unívoca mediante la creación de varios centros o focos y concede carácter creativo al lector. Esta nueva propuesta narratológica se manifiesta en la narrativa edwardsiana fundamentalmente mediante el empleo de dos técnicas: la polifonía y la acumulación de diferentes voces narrativas. El primer caso es ampliamente utilizado en *Los convidados de piedra* y *El museo de cera*, donde la polifonía actúa además bajo una órbita cronística basada en la recuperación de datos de interés que más tarde serán transmitidos colectiva o individualmente ante un auditorio. De esta manera, el relato de la acción se difumina entre diferentes perspectivas, se hace coral y se deja la puerta abierta a la libre interpretación de los hechos, en función de unos determinados presupuestos ideológicos. En el segundo caso, la acumulación de voces narrativas se presenta en la novelística posterior del autor, en las novelas *La mujer imaginaria*, *El anfitrión* y *El origen del mundo*, si bien la primera de estas novelas resulta claramente fronteriza al introducir elementos polifónicos y cronísticos. En estas novelas la voz narrativa mayoritariamente utilizada en el texto cede terreno esporádicamente a la incorporación de otras voces. Este recurso agiliza el texto al presentar una determinada variación de enfoques, que, además, amplía su capacidad interpretativa. Las dos últimas novelas del escritor chileno, *El sueño de la historia* y *El inútil de la familia* han sido analizadas en este estudio de manera individual e independiente porque en ellas se presenta una particular visión del espacio y labor

del narrador, en amplia disputa entre su tarea transmisora y su posicionamiento como entidades que participan directamente de la acción a modo de personajes ficcionalizados.

IV. 2. 2. La narración polifónica.

Por novela polifónica entendemos una determinada tipología discursiva presentada inicialmente por Bajtin en su análisis de las novelas del escritor ruso Fiodor Dostoyevski. Bajo la polifonía se contempla la imbricación de distintas voces dentro del espacio de la novela, así como la incorporación de diferentes géneros literarios, posibilitando la concepción híbrida del género novelesco, cuyos máximos representantes serían las obras *Gargantúa y Pantagruel*, de Rabelais y *Don Quijote*, de Cervantes⁴³¹. Maricruz Castro Ricalde ha analizado los presupuestos utilizados en la teoría bajtiniana sobre la polifonía en un ensayo acerca de la utilización de este recurso en la narrativa latinoamericana⁴³². En su estudio destaca las posibilidades del género novelesco para cambiar la voz narrativa, interponer géneros y variar el lenguaje de los personajes⁴³³. Bajtin partía de la concepción abierta de la novela frente a la cerrazón estructural de los demás géneros literarios, según la cual la novela se iba gestando a partir de otras formas genéricas como la narración directa, la incorporación de estilos propios de la narrativa oral, la intercalación de discursos provenientes de los géneros jocosos como los epistolarios o diálogos íntimos,

⁴³¹ Antonio GARCÍA BERRIO y Javier HUERTA CALVO, op.cit.

⁴³² Maricruz CASTRO RICALDE, "La novela polifónica en Latinoamérica", *Actas del XXIX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, Tomo III, Universitat de Barcelona, 1992, PPU, pp. 133-141.

⁴³³ Para Castro Ricalde "El estilo novelesco, pues, es percibido gracias al conocimiento de la especificidad de las voces de su narrador, sus personajes y los géneros que incluye, así como por la relación que estos elementos traban entre sí. La palabra artística, entonces, es una palabra dialogizada: una palabra que se confronta consigo misma y con el aura de significaciones que la rodean. Contra la concepción de la obra literaria como un todo cerrado, autónomo y autosuficiente, Mijail Bajtin propone la visión de un texto literario como réplica de un diálogo, de enunciados que resuenan y exigen oyentes activos. Por ello, la novela, lejos de agotarse en su propio contexto, encuentra su riqueza en la relación que establece con las palabras ajenas", CASTRO RICALDE, art. cit., p. 15.

escritos filosófico-morales, digresivos, así como de discursos de personajes individualizados. Para Nelly Martínez la polifonía tal y como era concebida en la teoría del crítico ruso presentaba un inherente componente subversivo, porque destruía la rigidez institucionalizada del monologismo característico del realismo histórico. Desde su punto de vista, “La polifonía debe entenderse no meramente como un juego sutil de voces enfrentadas sino como juego sin resolución”⁴³⁴.

Por otro lado, Aguiar e Silva considera que la novela polifónica o novela de duración múltiple es aquella en la que la temporalidad lineal es sustituida por “una acción de múltiples vectores, lenta, difusa y algunas veces caótica” cuyo principal objetivo consiste en determinar una estructura social dentro de un determinado contexto histórico, donde mediante el entrelazamiento de diversos factores individuales se logra expresar una imagen conjunta de la totalidad del marco histórico presentado⁴³⁵. Iris M. Zavala concibe la novela polifónica a partir de la noción de dialogía, es decir, la relación establecida entre los distintos enunciados o voces presentados en una obra determinada. Mediante la diversidad de estas voces, la novela adquiere un contenido social que se manifiesta en la traducción de una pluralidad que destruye el autoritarismo de la visión monológica⁴³⁶.

Tanto en la polifonía como en la introducción de diferentes voces narrativas a la voz dominante del texto puede apreciarse la capacidad del autor para superar la mera relación de sucesos. En esta narrativa sobresale la necesidad de justificación de la escritura. La tarea corresponde generalmente a un personaje o grupo de personajes que, ante la contemplación de un hecho, se apresuran a transcribirlo en palabras. La

⁴³⁴ Vid. Nelly MARTÍNEZ Z., “El carnaval, el diálogo y la novela polifónica”, *Hispanamérica*, año VI, n° 17, 1977, pp. 3- 21, p. 8: “Ello opone la polifonía al monologismo de la épica y de la ficción tradicional (la de Tolstoi, por ejemplo), discursos en los que una voz unificadora atraviesa los diversos textos e implanta un centro. Por el contrario, la polifonía se apoya en el juego de desplazamientos de tal centro evadiendo su fijación: fijar un centro equivaldría a identificar los puntos de vista divergentes y acallar las voces ya que éstas se convertirían en meros ecos de una privilegiada voz central”.

⁴³⁵ Vitor AGUIAR e Silva, *Teoría da Literatura*, Coimbra, Livraria Almedia, 1999, p. 73.

⁴³⁶ Iris M. ZAVALA, *La posmodernidad y Mijail Bajtin*, Madrid, Espasa Calpe, 1991.

memoria, ya sea ésta individual o colectiva, juega aquí un importante papel, porque de ella fluyen las anécdotas. El paso siguiente es, inevitablemente, la transcripción en un soporte tangible que permita la perpetuación de esos hechos de base. A excepción de la novela más tradicional del escritor chileno desde el punto de vista de los recursos narrativos, es decir, *La mujer imaginaria*, en todas las demás la escritura responde a un propósito, más o menos explícito. Las novelas polifónicas están estructuradas siguiendo el esquema de la crónica, con el fin de ofrecer una determinada visión de conjunto que analice los acontecimientos ocurridos en un periodo específico. A esta categoría pertenecen, como ya hemos anunciado, *Los convidados de piedra* y *El museo de cera*, donde, suprimida la jocosidad de la segunda, un coro de personajes da cuenta de la historia del siglo XX en Chile, o en un país no especificado pero que puede ubicarse en el cono sur latinoamericano, tomando como base de apoyo el universo específico de un personaje determinado por su excentricidad⁴³⁷.

IV. 2. 2. 1. *Los convidados de piedra*.

Los convidados de piedra es una novela compleja, articulada bajo un doble juego de voces que dispersa la perspectiva focalizadora unitaria para ofrecer un cuadro completo de la situación chilena a lo largo del siglo pasado, hasta desembocar en el periodo de la restauración militarizada de un orden desde el cual se narran fragmentariamente unos acontecimientos. Si bien está narrada desde la polifonía de una celebración de aniversario en la que se reúnen varios amigos, para acabar

⁴³⁷ En la nota introductoria a la novela *Los convidados de piedra*, el propio autor aclara la categoría textual del relato. Vid. Jorge EDWARDS, *Los convidados de piedra*, ed. cit., p. 6: "En la escritura procuré respetar el trasfondo histórico y utilicé materiales que me proporcionaba la memoria personal o ajena, pero éstos fueron transformados por el tiempo y por los sueños, por la distancia de los años y por el deliberado exilio. La novela se presenta con la apariencia de una crónica, pero la crónica, y también su cronista, no son más que una invención literaria".

rememorando la ausencia de personajes que estuvieron presentes⁴³⁸, de un modo u otro, en el devenir colectivo de sus vidas, puede, sin embargo, extraerse una voz más personalizada, la voz del cronista. Este personaje que, en sus ratos de ocio se dedica a trasladar al papel aquellas noticias que ha considerado relevantes para crear una historia puntina⁴³⁹, es un personaje superior a los demás contertulios por su carácter visionario y su transigencia hacia los perdedores. Él se permite juzgar a los asistentes al banquete, enfatizando los cambios experimentados desde la infancia y la inconsecuencia de sus principios morales, mientras éstos, a su vez, están juzgando más o menos sesgadamente a los ausentes. En cierto sentido podría hablarse de dos marcos de acción, uno que relata colectivamente los sucesos originados en La Punta y el devenir de los protagonistas en su etapa adulta, y otro que encierra, en una voz particularizada, la narración de una reunión de viejos amigos. En lo sucesivo, clasificaremos la primera como marco II y la segunda, la principal, como marco I.

Frente a la denominación de los asistentes-oradores al banquete, mediante su nombre, apellido o apodo, el narrador principal permanece en el anonimato y no se registra ni una sola ocasión en toda la novela donde alguno de los contertulios haga referencia a su nombre. Esta circunstancia le permite mantenerse al margen de la tiranía moral del grupo. La información sobre su desarrollo vital es muy limitada, porque como cronista no tiene intención de formar parte del discurso. Se presenta en el capítulo primero como un hombre maduro, divorciado, que habita el Barrio Alto y que para rellenar sus momentos de ocio ha adquirido la costumbre de:

⁴³⁸ Para Ignacio López-Calvo, "One of the achievements of *Los convidados de piedra* is the use of a polyphonic dialogue representing the fragmentation of reality. The plot concentrates on the effects rather than the events per se: repression is insinuated through. Silverio's death, Guillermo's exile, his wife's torture, and the noise of a helicopter and machine guns. No character typifies the military and the name of the dictator is never mentioned", LÓPEZ CALVO, op. cit., pp. 58-59.

⁴³⁹ La historia puntina a la que hace referencia el narrador cronista de la novela puede concebirse como un estudio de raíces míticas que desde la localización reducida de La Punta, lugar de veraneo de las familias patricias chilenas, se estructura como la representación de toda una clase social y un país.

“anotar en un cuaderno los principales sucesos de la semana, consignar testimonios, anécdotas, que de otro modo correrían el riesgo de dispersarse, reconstruir escenas evocadas en una conversación y de las que había tenido, antes de que las voces de aquella conversación confluyeran, se incitaran unas a otras, al calor de una sobremesa o de un encuentro casual” (pp. 93-94).

La novela adquiere un carácter circular y cerrado cuando el cronista consigna que su afición hacia la investigación histórica se inicia, precisamente, en el tiempo en el que los sucesos constatados en el texto tienen su origen. De este modo, la simultaneidad entre la acción y la intención de registrarla para la prosperidad incide en la presunta verosimilitud de los hechos. Mediante este procedimiento se consigue acceder a la fotografía completa, unificando los detalles compilados por el narrador-cronista y los recuerdos de los ausentes al banquete, que sin duda han sufrido los estragos de las circunstancias político-personales que envolvieron sus vidas y las de los convidados de piedra, de tal modo que su discurso ha quedado vacío de toda objetividad. Sus comienzos, de este modo, coinciden con el inicio de la acción durante los años finales de la adolescencia del grupo de tertulianos reunidos para festejar el aniversario de Sebastián:

“Ahora me digo que mi vocación de historiador databa de entonces, y que un pudor excesivo me había reducido a la condición de historiador privado, memorialista secreto” (p. 150).

En adelante, podrá comprobarse cómo este pudor es instrumental, ya que permite reconstruir los hechos desde una perspectiva no coincidente con la de sus compañeros de generación. La independencia de criterios que domina el punto de vista del narrador-cronista proviene principalmente de ese tratamiento distante que su talante de historiador privado le proporciona.

La novela podría considerarse, de este modo, como el producto de la afición tardía de un miembro de la clase alta santiaguina, que intenta recuperar el pasado de

su pequeño universo social, remontándose a sus recuerdos juveniles en La Punta. Como conocedor de “crónicas y memorias añejas, procesos criminales de 1910 o 1870, minuciosos partes de batallas” (p. 95), el narrador unifica en el relato una conversación ocurrida en octubre de 1973, apenas un mes después del golpe de estado, en la que se retoma una serie de acontecimientos para explicar el desarraigo de los ausentes al banquete, con la narración de hechos a los que únicamente él tiene acceso, tras haberlos reconstruido por medio del recuerdo y la investigación histórica. En ocasiones, la narración de un suceso circunstancial se extiende sin que podamos descubrir cual de los interlocutores de la tertulia está hablando, porque fluye aleatoriamente con el ritmo propio de una conversación libre e íntima en la que ninguno de los participantes se siente agredido. El cronista ha organizado la conversación de manera que sobresalga su espontaneidad, de tal modo que el lector asista al proceso de información descodificada, superando la denominación del interlocutor por considerarla poco pertinente. En estos casos, la narración de tales acontecimientos forma parte de la cosecha propia del narrador impersonalizado, y así lo especifica él mismo dentro de una conversación:

“El Gringo había encontrado, comentó el Pachurro Mayor, la horma de su zapato.

Fue el primer golpe certero que le pegaron, confirmé, ya que la historia del Gringo también figuraba sin omitir detalles, en mis apuntes” (p. 188).

El presunto detallismo de dichos apuntes permite sobrellevar uno de los escollos de la novela, que estará presente también en la polifonía narrativa de *El museo de cera*, que no es otro que la plasmación del acceso a la información que no proviene de fuentes testimoniales directas⁴⁴⁰. El narrador se interna en el espacio

⁴⁴⁰ María Teresa Rodríguez Isoba reconoce las dificultades que se plantean ante el acceso a cierta información por parte del narrador, “Con frecuencia es imposible determinar quién habla, quién da cuenta de unos acontecimientos de los que ninguno de los presentes en la celebración ha sido testigo,

psicológico de los personajes y, en ocasiones, va más allá, cuando se sumerge en el inconsciente o transmite los sueños de los personajes⁴⁴¹. Su afición testimonial guarda, sin embargo, un fuerte componente literario y creativo, porque, a excepción de la relación que los asistentes al banquete pueden hacer acerca de sus aspectos más ocultos, la profundización en la interioridad psicológica de los personajes secundarios, aquéllos que ambientan y contextualizan la particularidad familiar de los protagonistas, sólo puede llevarse a cabo desde una perspectiva creativa. Como ejemplo, cabría citar el capítulo vigésimo tercero, en el que a lo largo de cinco páginas el lector tiene acceso a las cavilaciones y los recuerdos atormentados de Eliana, la madre de Pancho y Guillermo Willians, dos de los convidados ausentes a la celebración. En un largo párrafo que se extiende por dichas páginas, lleno de digresiones, de confesiones amargas, preguntas retóricas y estilo indirecto libre, descubrimos el trauma vital de esta mujer, cuando en su mente se van acumulando escenas, recuerdos y un sin fin de sinsabores. La ausencia de verbos declarativos que sitúen el parlamento en boca de los contertulios, mediante la acción del estilo directo, hace suponer que este tipo de narraciones generadas por la transmisión de una corriente de conciencia no formulada no ha sido explicitado en el aniversario, sino que ha sido incorporado con posterioridad, proveniente de las fuentes informativas del propio cronista. Lo mismo sucede con algunos pensamientos de Guillermo y Silverio. Este procedimiento se aplica de un modo similar en la trama configurada en

o de los pensamientos que pasan en muchos momentos por la mente de los personajes ausentes o muertos ya hace mucho tiempo", RODRÍGUEZ ISOBA, "Los convidados de piedra o la irrupción de la historia contemporánea en la narrativa de Jorge Edwards", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, nº 16, 1987, pp. 215-228, p. 217.

⁴⁴¹ El elemento creativo del narrador-cronista resulta consustancial a su propia tarea transmisora. Siguiendo a Genette, al diluir la capacidad mimética pura del narrador, su incapacidad para "mostrar" unos hechos tal y como sucedieron, su tarea se transforma invariablemente en un método para "contar", incorporando mediante el lenguaje la ilusión de mimesis, de que algo sucede tal y como es relatado, aunque esto no sea más que una falacia. G. GENETTE, *Figuras III*, Barcelona, Editorial Lumen, 1989.

el marco I, dentro del espacio del banquete mismo, puesto que en ocasiones, la crónica objetiva cede terreno ante la interioridad reflexiva de los personajes que conversan, a pesar de que estos pensamientos no han sido verbalizados. Cuando Sebastián Agüero, el anfitrión, se enfrenta a los focos represores de los helicópteros que vigilan el cumplimiento del toque de queda, el narrador-cronista retransmite unas escenas a las que no ha tenido acceso visual pero que simbolizan su propia concesión de la realidad nacional en un enfrentamiento dual entre las libertades individuales y la seguridad de sus planteamientos político-económicos.

En la frontera entre los dos marcos de acción se proyectan los recuerdos confusos del Gordo Piedrabuena, cuando al calor del decaimiento físico generalizado entre los asistentes al banquete a altas horas de la madrugada, rememora los sucesos que tuvieron lugar durante los días posteriores al triunfo electoral de Allende. El personaje-narrador toma ahora las riendas del discurso pero no lo materializa delante de su particular audiencia sino que se mantiene aferrado a su conciencia para reflejar el malestar que la nueva situación política podría representar sobre sus intereses. Por tratarse de un aliado del narrador-cronista, el Gordo Piedrabuena representa y rememora en su mente una serie de situaciones de las que fue testigo presencial y que fluctúan entre la rabia contenida de los conservadores y la vocación arribista de los progresistas, simbolizados en el derrumbe de Sebastián Agüero y la irrealidad de las aspiraciones de su padre, respectivamente. A diferencia de sus anteriores apariciones, en este caso, el narrador principal, omnisciente, se adentra en los pensamientos del Gordo para retransmitir no sus palabras sino su propia conciencia.

Sin abandonar la trama y sin dejar de lado a los interlocutores, el narrador principal desplaza el marco espacio-temporal desde la cena conmemorativa de Sebastián Agüero, hasta “un verano de fines de la década del sesenta” (p. 307), en la

subasta de las propiedades de una anciana que les había acogido después de una de sus correrías juveniles. En ese instante, la atención no puede distraerse de la conversación y da la engañosa impresión de que el marco de referencia continúa siendo el marco II. En ese espacio, “el Chico Santana, el Gordo y yo” (p. 307) rememoran a los que se apartaron de aquel grupo iniciado en la adolescencia veraniega de La Punta. Este capítulo se convierte, por la acción del *flash-back*, en un curioso antecedente de la fiesta de cumpleaños que da cuerpo a la novela, mientras permite al cronista transmitir una versión de los hechos que, quizás, los otros no estarían dispuestos a aceptar. Frente a la vehemencia de la mayoría, estimulada ahora por el respaldo y la presunta victoria de sus ideales tras el derrocamiento del sistema socialista y la aparición de una dictadura dispuesta a limpiar y restaurar el orden que ellos preconizan, la voz en primera persona transmite serenidad y el objetivismo propio de la crónica de sucesos. Al amparo de una concepción determinista del ser humano y concediendo suma importancia a la herencia genética para explicar el destino del hombre, el narrador y su aliado, el Gordo Piedrabuena, perdonan los desvíos de las normas que han llevado a los ausentes hasta el desastre, la locura o la muerte. Como personaje, el Gordo dispone de la clarividencia del narrador principal, debido a su condición de arribista. Como miembro de tardía incorporación al grupo, posee cierta capacidad para superar los intereses y prejuicios de clase, y trasciende hacia un entendimiento a escala interclasista. La mayor parte de la relación de los hechos que engloba el marco II parte de sus conocimientos, porque es considerado una de las voces autorizadas del grupo:

“Explicaría el Gordo, que con los años había empezado a transformarse en el rapsoda, en el intérprete de nuestra generación, (yo era el cronista secreto), a pesar de su carácter inicial de advenedizo” (p. 210).

Frente a la transigencia de ambos hacia los desaparecidos, los presentes se definen por su incapacidad para comprender a aquellos que no han sabido adaptarse a las circunstancias para sobrevivir, acomodándose en ellas. Esta intransigencia es básica para entender el tono semi-sarcástico generalizado de la relación de sucesos, fruto de una superioridad moral no bien entendida. Sin embargo, subsiste en todos ellos un poso de preocupación generada por el temor ante la posibilidad de que esos ausentes pudieran haber sido ellos, a raíz del determinismo que define sus trayectorias. Es este temor, convertido en trauma generacional el que da lugar al motivo principal de la novela, un tema recurrente, casi obligatorio en sus reuniones, que lejos de tranquilizar sus conciencias, permite el desahogo de una sombra constante:

“amenas evocaciones de sobremesa en las que el nombre de un amigo desaparecido tan sólo introducía una sombra, la conciencia fugaz de que nos habría podido tocar a nosotros y de que nuestros cálculos, después de todo, en definitiva, nos habrían permitido obtener una prórroga, pero no conseguirían salvarnos, no se salvaría nadie, nuestro plazo, se cumpliría como todos los plazos, y la ejecución postergada seguidamente sería más cruel, más implacable, ni el más leve asomo de exaltación o inconsciencia acudiría en nuestra ayuda” (pp. 310-311).

Desde un punto de vista exclusivamente técnico, el narrador-cronista admite desde el inicio del texto que éste ha sido compuesto a posteriori de la celebración, tratando de mantener en su recuerdo una fidelidad lo más estricta posible a los comentarios surgidos durante las largas horas de la celebración:

“Como ese cumpleaños de Sebastián Agüero, que era el de sus cuarenta y cuatro años, cayó en día sábado, y como estábamos en los primeros tiempos del toque de queda, Sebastián decidió innovar (...) Y como yo vivo a sólo dos pasos de Sebastián (...) caminé a felicitar a Sebastián, con la idea de hacerle compañía durante los preparativos” (pp. 93-94).

Los puntos suspensivos eluden digresiones acerca de la situación de desabastecimiento anterior al golpe de estado y a la tendencia investigadora del cronista. Un comienzo tan abrupto revela el propio proceso de la creación, cuando los hechos deben unirse e interrelacionarse. La utilización de la forma “y como”, repetidas veces, sugiere la posibilidad de un escrito anterior que, quizás, el narrador no considere relevante para la comprensión completa de los hechos expuestos. Al mismo tiempo, el empleo del adjetivo demostrativo “ese” implica una distancia temporal relativa, que nosotros desconocemos pero que incide sobre la lejanía temporal interpuesta entre el relato ofrecido por los narradores-oradores y la transcripción del mismo en un soporte físico. El final es igualmente abierto, “Es raro, dijo Guillermo, después de un rato. Pero quizás tenga razón” (p. 442), porque la voz, en esta ocasión, ha sido cedida a uno de los ausente, exiliado en Suecia, pero transmitida en estilo directo por uno de los contertulios, en una conversación que se va extinguendo con las luces de la mañana, y que languidece porque ya se ha dado cuenta del destino de cada uno de los convidados de piedra.

Hacia el final de la novela, la información suministrada en la tertulia del marco II se difumina. Aunque los protagonistas no han sufrido variación y la temática se mantiene, la importancia de los acontecimientos anteriores al golpe de estado descoloca a los personajes, mientras disuelve la unicidad del grupo y sitúa a cada uno de ellos en su respectivo espacio ideológico. De esta forma, la transcripción llevada a cabo por el narrador-cronista reproduce la evolución cronológica e histórica del país, representada en una conversación que se toma, se abandona y vuelve a retomarse conforme responde a los intereses cronísticos del narrador principal⁴⁴². La

⁴⁴² Para Joaquín Marco la espontaneidad pretendida del narrador-cronista responde a su deseo de utilizar el tiempo como instancia canalizadora de la peripecia de los narradores-oradores: “Se narra siempre desde el recuerdo, trenzado en diversas fases o saltos atrás y hacia delante que permiten obtener el movimiento de la imagen -una imagen generacional o de grupo social- y de la que el

560

llegada a poder del gobierno de la Unidad Popular implica desde su punto de vista una gravedad de la situación política que crea en ellos una fuerte angustia y desesperación. Por primera vez, la comodidad de sus cotidianidades se ve transformada en caos e incertidumbre. Cuando la estabilidad es recuperada mediante el uso de elementos dictatoriales y la abundancia regresa a sus despensas, se sienten incapacitados para recordar el miedo sufrido, de ahí que durante la celebración pasen por alto toda referencia al pánico que se había apoderado de ellos durante el período mencionado. De este modo, la información acerca de esta etapa política es transmitida directamente por el narrador-cronista, basándose en comentarios que ha oído y en experiencias personales propias. El conjunto resultante de la difuminación inconscientemente expresada por los contertulios proyecta una sensación desordenada y contribuye a magnificar la importancia que los hechos históricos supusieron para cada uno de ellos, en particular, y para el país, en general:

“y supe, me contaron, porque no fui de los que llegaron a buscar consuelo a su casa esa noche, opté más bien por escuchar los resultados y meditar, reflexionar sobre las alternativas, haciendo algún comentario por teléfono con parientes, con amigos de confianza” (p. 348).

“El Gordo me contó que esa noche, la noche del día en que había recibido la noticia de la muerte de Antolín, Silverio había sufrido el infarto decisivo” (p. 402).

Para justificar de algún modo el desplazamiento del punto de vista en los capítulos XVIII y XIX, aquellos que retransmiten el caótico desorden que se apoderó de los contertulios durante los instantes posteriores al triunfo electoral del partido socialista de Salvador Allende, los comensales aluden en los capítulos posteriores a las “cabezadas” y pequeñas siestas en las que la mayor parte de ellos cayó a altas

narrador (personaje-cronista-crítico) posee los resortes necesarios para que ésta avance o retroceda a su aire. Es, pues, el tiempo el factor globalizador de la novela y en él se plantea como punto de referencia necesario el período allendista y el golpe”, Joaquín MARCO, “Jorge Edwards”, *Literatura Hispanoamericana: del Modernismo a nuestros días*, Madrid, Espasa-Calpe, 1987, pp. 444-453.

horas de la madrugada, justo antes de reanimarse ante la excitación que provoca la idea de clausurar la ceremonia con una nueva ronda de exquisito vino, champaña y una *paila de huevos*⁴⁴³. En esos instantes en los que la vigilia lucha y sucumbe ante el sueño automático, el narrador-cronista recupera la palabra para convertir a los tertulianos en protagonistas, en una evocación paralela para retratar su pánico ante la posibilidad de perder el control económico que las instituciones políticas les habían garantizado anteriormente. Las escenas fluyen ahora sin transición, caóticas, en referencia al trasiego de aquellos días de nervios y desconcierto. Utilizando técnicas cinematográficas, la focalización de la lente avanza ofreciendo una amplia panorámica, en la cual se integran tres espacios diferentes, La Punta, el palacio presidencial y la casa de Sebastián Agüero, y dos perspectivas ideológicas disímiles:

“Lo que corresponde, ahora, opinó Silverio fuerte, aunque sin dirigirse a nadie en particular, no es discutir, sino trabajar firme, ponerle el hombro a la cuestión. ¡Eso!, exclamaron otros: ¡Tiene toda la razón el compañero aquí!, pero el candidato salía al balcón, en ese preciso instante, levantando los brazos, y Sebastián, que escuchó por la radio la ovación poderosa, multitudinaria, que invadía la Alameda (...) sintió que su corazón, a pesar de los cinco whiskys que había ingerido, se dilataba y luego se encogía adentro del pecho, lanzando bocanadas de humo sucio” (pp. 342-343).

Al narrador principal le corresponde además la organización del material expuesto en la conversación. La puntuación adquiere una especial importancia a la hora de establecer la separación de motivos y los turnos de cada uno de los interlocutores. El cronista se vale de algunos trucos que le permiten aligerar la narración, como si nos encontrásemos ante un primer borrador que todavía no ha sido definitivamente depurado. Para ello, a modo de ejemplo, utiliza puntos

⁴⁴³ Tal y como se explica en el apartado dedicado al análisis del lenguaje en el capítulo segundo del presente estudio, la palabra *paila* debe entenderse como un chilenismo sinónimo de sartén.

suspensivos y paréntesis para introducir nuevos datos o para establecer un cambio temático. El lector percibe una construcción acumulativa y realizada con cierta premura, de acuerdo con la necesidad de ofrecer la mayor cantidad de información posible. El narrador utiliza los puntos suspensivos cuando en la conversación no es necesario explicitar el estilo directo, porque los turnos son respetados alternativamente. Mediante este recurso la narración se agiliza al eliminar la repetición explícita de la actuación de los personajes, al mismo tiempo que adquiere una tonalidad mucho más espontánea y natural:

“A un primo tuyo, me dijo Sebastián, a quien lo vi muy de paso, siempre a medio filo por los cafés de Montparnasse...

El pintor

... muy tarde en la noche” (p. 98).

Los puntos suspensivos pueden, además, delimitar una digresión aclarativa para la comprensión global del texto. En el siguiente ejemplo se relata cómo Silverio había conocido a “la Lucha”, y quién era esta mujer. Entre los dos párrafos que se dedican a este tema, cinco de los contertulios, incluido el narrador-cronista, hacen referencia a las delicias culinarias y vinateras:

“la Lucha, hija de un coronel del ejército que había delatado, según las malas lenguas, el ariostazo, el golpe que había fraguado Ariosto Herrera contra Aguirre Cerda para impedir que el Frente Popular se afanzara en el gobierno...

Un Viaux de su época, comentó Sebastián.

¡Exacto! Y se decía que este coronel Garay había delatado a sus compañeros de conspiración por oportunismo, obteniendo así que uno de los primeros ascensos a general practicados por el Frente Popu fuera el suyo.

Muy instructivo, dije, devorando unos cubos de queso que el fiel Hermenegildo había puesto sobre la mesa del cristal, entre las revistas francesas y norteamericanas y las copas de whisky. Alguien agregó, entonces, que en vista de

que habíamos infringido las normas del toque de queda, por lo menos debíamos cerrar bien las cortinas y bajar las luces.

Así se hizo. La sala quedó en una penumbra extraña, casi conspirativa. Después de los cuadrados de queso, el providente Hermenegildo había colocado unos salchichones. Sebastián propuso que se confeccionara una gran paila de huevos revueltos con jamón y tomate. Y que se abrieran unos botellones de Macul Cosecha.

¡Perfecto! , dijo el Chico Santana, sobándose las manos.

¡Perfectísimo!, dijo el Gordo.

... terminó por enamorarse de esta Lucha” (pp. 244-245).

Por su parte, los paréntesis incorporan anotaciones, aclaraciones o exposiciones, tanto del cronista como de los asistentes al banquete. Su extensión es desigual a lo largo de la novela, reservándose las más amplias para las descripciones preciosistas de espacios naturales. Respecto a la primera novela de la producción de Jorge Edwards, en *Los convidados de piedra* abundan las descripciones parsimoniosas, tanto paisajísticas como retratos de ausentes y presentes al banquete. La naturaleza adquiere una especial relevancia dado que La Punta, en el marco temporal al que se remontan los acontecimientos, todavía conserva el soporte mítico proveniente de los tiempos de su fundación. En los siguientes ejemplos puede comprobarse el uso amplificativo de los paréntesis:

“En cuanto al pobre Pancho, quiso pasar una carretela en una curva, según la versión del Gordo Piedrabuena (que ahora estaba flaco, lleno de finas arrugas en la piel lampiña, alrededor de las orejas y de los ojos, y se abstenía prudentemente de probar las empanadas fritas, sólo un dedo de whisky con mucha agua) que sobrevivió de milagro” (p. 98).

“(el copioso follaje de un parque resplandecía, bajo un cielo azul intenso, y descendía por la falta de un cerro hasta desaparecer en una quebrada. En la otra ladera sólo se divisaban grietas de tierra arcillosa y roqueríos negros. Una antena esbelta, que debía de recibir mensajes del centro del océano, brillaba en la cumbre

opuesta" (p. 153).

El paréntesis continúa en un extenso párrafo, a lo largo de dos páginas. Más significativa resulta la incorporación en el capítulo V de la novela de una versión en homenaje al cuento de Edgar Allan Poe, "La caída de la casa de Usher", introducida entre paréntesis de manera natural en medio del relato de una reunión que los miembros del grupo de los narradores-oradores había tenido durante la adolescencia, cuando todavía estaban presentes algunos de los convidados ausentes al banquete de Sebastián⁴⁴⁴.

En ocasiones el narrador utiliza el plural mayestático para suavizar su actuación, fundamentalmente cuando debe tomar la decisión de retomar un asunto que se ha ido de sus manos en función de las continuas digresiones. La transición abrupta de este tipo de escenas no se realiza muy a menudo, porque el narrador-cronista mantiene una suficiente distancia respecto a su relación, de hecho su voz se escucha muy poco en la conversación que engloba el marco II.

"Pero dejemos ese cumpleaños de 1969 y volvamos al de ahora" (p. 105).

"Pero volvamos al tiempo de los bailoteos" (p. 268).

Desde el punto de vista temático, el marco más interesante resulta el que encierra la celebración del cumpleaños, porque en él se condensa la mayor parte de la información suministrada. La perspectiva única se anula mediante la actuación de diferentes personajes, porque aunque coinciden en una similar postura ideológica, son, sin embargo, divergentes en su modo de expresión. La unión de las voces reconstruye historias, rumores, hace juicios de valor y documenta una serie de circunstancias personales e íntimas, con connotaciones más amplias. La conversación

⁴⁴⁴ El fragmentarismo expuesto en la novela a través de la utilización de ciertos recursos como los paréntesis, las diferentes voces, los saltos temporales vertiginosos, las descripciones extensas responde a la plasmación de las técnicas pictóricas del Cubismo como señala Varela Jácome: "los elementos de la realidad se rompen, se descomponen ante el enfoque polivisional. Pero al superponerse tienen que ensamblarse", Benito VARELA JÁCOME, *Renovación de la novela en el siglo XX*, Barcelona, Destino, 1967, p. 37.

respetar la espontaneidad de un coloquio extenso, los temas se aparcan y se retoman por momentos, los turnos se interrumpen, los datos se confirman o se refutan y la linealidad se corta en distintas digresiones. La novela fluctúa entre el estilo enrevesado y digresivo, y la anticipación propia de aquellos hablantes que conocen el trasfondo de la historia en su totalidad. Para el lector, sin embargo, esas anticipaciones descentran el foco de atención, porque incorporan motivos y personajes, inicialmente inconexos.

El relato se personaliza cuando los interlocutores retornan hacia el pasado y la memoria se hace más fresca y transigente, convirtiéndose en testigos determinados por la inocencia propia de la edad, que simplemente observa los sucesos, sin análisis ulteriores:

“lo estoy viendo encaramado” (p. 98).

“me acuerdo cuando” (p. 99).

“me acuerdo como si fuera hoy” (p. 126).

“Estoy viendo, dijo Sebastián Agüero, (...) y todos lo estábamos viendo” (p. 127).

Otra de las marcas caracterizadoras de la novela se centra en la incorporación de diferentes estilos lingüísticos de acuerdo con la etapa histórica a la que hacen referencia o con las peculiaridades de los diferentes personajes introducidos. En el primer caso, el lenguaje se adapta perfectamente a la idiosincrasia de cada etapa y los adjetivos son recuperados de acuerdo con los gustos de la época. En la novela conviven personalidades decadentes, como don Marcos Echazarreta, eterno dandy enamorado de los oropeles europeos, y experto narrador de inverosímiles historias:

“Una vez, por ejemplo, en el letargo de un domingo parisino, se había robado el enano de un circo para llevárselo a su madre y distraerla en sus horas de spleen...” (p. 112).

con estilos folletinescos en los que el origen familiar cobra vital importancia, dominados por un lenguaje que representa la división de las clases sociales;

566

panfletos políticos destinados a convencer a un auditorio más o menos atento. Todo ello convive con extensas descripciones gratuitas y retóricas digresiones. El estilo fluctúa entre la claridad de ciertas intervenciones y el tono enrevesado a lo largo de extensos párrafos en los que la sintaxis se compone por la introducción de amplias y constantes digresiones. Es el fluido espontáneo de una conversación que transita durante más de doce horas y reproduce fielmente las características lingüísticas de las diferentes clases sociales⁴⁴⁵. Mediante el uso de un determinado lenguaje se contrastan, por ejemplo, las posiciones sociales que en el siguiente caso contraponen el estilo vulgar de los hijos de la oligarquía nacional y el lenguaje cuidado y esmerado de las clases medias, enfrentadas por el desprecio recíproco:

“hasta que alguien, el Chico Santana o Sebastián, dijo que no le convidaran más trago a ese huevón latero, y el digno orador, herido en lo más sensible de su persona, transformada su obsequiosa dicción en hostilidad declarada, le dijo al insolente que si quería salir a la calle a pelear, puede que mis apellidos no sean tan sonoros como los suyos, no tengan tantas eres, ¡muy bien!, pero cuando se trataba de pelear a puñete limpio de mantener la honra incólume...

¡Ya, hombre, córrase! ¡Hasta cuando jode!

¿Por qué me trata de hombre?, contestó él, irguiéndose, estirando el cuello, relampagueantes de ira los ojos. ¿Acaso no merezco un tratamiento de persona individual, como cualquiera de ustedes?” (pp. 151-152).

La siutiquería, esa clase social chilena denostada por su alambicado estilo y sus maneras cuidadas está representada en la novela mediante la figura de don Quintiliano, el padre de María Olga, esposa, a su vez de uno de los convidados ausentes al banquete, el Pachurro del Medio. Su lenguaje representa una concepción

⁴⁴⁵ Fernando Alegría señala el notable acierto que a su juicio supone la incorporación de voces que reflejan las diferentes hablas chilenas en la novela: “La novela de Edwards se sostiene firmemente por medio de un lenguaje narrativo de entrañable chilenidad: lenguaje del pije y del huaso apatronado, procaz, violento, soez, reflejo de una sociedad agresivamente machista y clasista, clave siniestra de la tribu defendida con eufemismos pacatos y lemas chauvinistas”, Fernando ALEGRÍA, *Nueva historia de la novela hispanoamericana*, Hanover, Ediciones Norte, 1986, p. 389.

del mundo diametralmente diferente a la de la oligarquía tradicional, austera y discreta en sus manifestaciones a la que aquélla contrapone el continuo análisis de sus estados de ánimos:

“Don Quintiliano, mirando las plantas del patio interior a través de los vidrios de colores, retorciéndose de amargura, saboreando la hiel de la incompreensión, el rechazo del mundo, pero estoico siempre, digno hasta el fin, suspiraba” (p. 271).

Por otra parte, ésta es una de las pocas novelas de Edwards en la que la acción se desplaza mayoritariamente a un espacio semi-rural, alejado de los problemas de la urbe. La Punta es un microcosmos, sin un pretendido referente real, en el que tienen cabida todas las fuerzas políticas y sociales que encuadran el espectro nacional de Santiago de Chile. Pero es un espacio que los personajes interlocutores van abandonando progresivamente. Desde la infancia, asociada a vacaciones y veraneos, La Punta se ha mantenido en su memoria como un espacio mítico, que, sin embargo, no ha podido superar el paso del tiempo. Las amplias descripciones que aparecen en la novela están orientadas hacia el paisaje puntino, mientras que en la ciudad se reservan, casi exclusivamente, para explicar las transformaciones sufridas en el casco urbano tras la masiva afluencia de inmigrantes procedentes del campo:

“El cinturón harapiento que el Gordo miraba distraído desde el pescante, cada vez que cruzaba el puente de fierro en su éxodo de los fines de semana a la costa, miserables cabañas de fonolita, papel de diario y pedazos de tabla a la orilla del río, seres identificados con la piedra sucia del tajamar, la tierra incolora, el agua de color de barro que arrastraba ratas y perros hinchados, jirones de ropa inmundas, a veces una guagua muerta” (p. 349).

El cambio en la fisonomía urbana es un tema recurrente en la narrativa del escritor chileno. Aunque la mayor parte de los protagonistas de su producción puede encuadrarse dentro de la alta burguesía, la oligarquía o el funcionariado del

568

estado, habitando, por lo tanto, un espacio privilegiado, la evolución de la ciudad y la proliferación de cinturones de pobreza acude una y otra vez a sus narraciones⁴⁴⁶. El protagonismo que la ciudad de Santiago tiene en la narrativa de Jorge Edwards se evidencia en la mirada nostálgica con la que tanto personajes como narradores le han dedicado en las diferentes novelas y cuentos. El espacio urbano se proyecta como un escenario, como el entorno común en el que se asientan los ámbitos más íntimos y privados: las grandes casonas, la escuela o las oficinas. El constante cambio urbano que reconocen los personajes se les antoja un deterioro de un tiempo ligado a la holgura económica de los barrios de clase alta, inmutables en su esplendor, de raigambre infantil. Esa edad de oro a la que aludían los primeros cuentos del escritor se transforma en el declive progresivo de una ciudad que crece a un ritmo vertiginoso, imposible de absorber por el trazado urbano. Por si esto fuera poco, la dictadura pinochetista reemplazó la seguridad que ofrecían los barrios conocidos por la paranoica sensación del individuo que se siente permanentemente observado, mientras tiñe la ciudad de una tonalidad gris unificadora. Finalmente, a la avalancha incontrolada de nuevos barrios de miseria se une, tal y como hemos visto en algunos cuentos de la colección *Fantasmas de carne y hueso*, el desinterés y desprecio crecientes por edificios de otras épocas, que ofrece un constante panorama de ruinas.

⁴⁴⁶ Esta concepción negativa y asfixiante de una ciudad que ya no representa el espacio mítico de un tiempo pasado es propia de la literatura del continente americano a partir de la transformación de aquellos espacios semiidílicos por las megápolis apocalípticas. Vid. Fernando AINSA, "¿Espacio mítico o utopía degradada? Notas para un geopoética de la ciudad en la narrativa latinoamericana", pp. 19-40, en Javier DE NAVASCUÉS (ed.), *De Arcadia a Babel, naturaleza y ciudad en la literatura hispanoamericana*, Madrid, Iberoamericana, 2002, p. 26: "En la visión de los prosistas más que en la de los poetas (...) la mayoría de las urbes encarnan el condensado reflejo de las tensiones políticas, económicas y culturales de la sociedad. En su crecimiento arbitrario, ruidoso y confuso, ya no se reconoce el sosegado pasado colonial o el entusiasmado ingreso a la modernidad finisecular simbolizado por el trazado de grandes paseos y bulevares (...). En el deterioro progresivo y en su prematuro desgaste, las grandes ciudades, las megápolis de crecimiento acelerado, se aparecen como un caos inhumano plagado de contradicciones, donde lujo, marginalidad y pobreza conviven bajo tensión, inseguridad y violencia en barrios diferenciados en forma drástica".

Resulta curioso que la mayoría de las alusiones a los cambios arquitectónicos y urbanísticos se realice desde la altura panorámica de los grandes centros de poder. Desde diferentes atalayas, la clase privilegiada contempla y desprecia la incorporación de las masas populares y su ascenso hacia los centros de autoridad. Ejemplos que demuestran esta distancia se encuentran en el club exclusivista desde el que dominan los primeros desfiles de los miembros de las clases bajas y obreras durante la campaña electoral de 1952 a favor del general Ibañez, o la Biblioteca Nacional, desde la que el Gordo divisa el desfile triunfante del allendismo, no sin ciertas náuseas.

Por otra parte, asociado a la rebeldía inherente a la juventud, los contertulios describen un itinerario urbano por los bajos fondos y los burdeles tanto de Santiago como de Valparaíso. La juventud es para los asistentes al banquete conmemorativo de Sebastián un convidado de piedra más. La obligada adecuación a las circunstancias que logra salvarles de las turbulencias, frente a los disidentes del grupo, implica la aceptación de una vida encorsetada y enclaustrada en los márgenes de las convenciones. El recuerdo de la juventud puntina les entrega, en cierto modo, una imagen de sí mismos que ha desaparecido, al igual que los ausentes. Esa juventud, edad dorada de la existencia humana transita entre los espacios propios de su condición social y aquellos que representan la marginalidad, lo excéntrico, en su búsqueda de la satisfacción de los instintos más elementales.

El tono general de la novela difunde una percepción sobrecogedora de la naturaleza. Coincidiendo con la tendencia ya utilizada en *El peso de la noche*, la naturaleza expresa el sentir de los personajes, manteniendo así una fuerte significación. Frente a su carácter virginal, fruto de una mentalidad de raíces feudales, enemiga de todo desarrollo tecnológico que facilite la calidad de vida y que se

remonta a los tiempos de la fundación del pueblo, el hombre se ve disminuido ante su desproporción y fuerza, al mismo tiempo que advierte su incapacidad de dominación. Por todas partes abundan los bosques repletos de maleza que arañan las partes del cuerpo, jardines en descomposición en los que crece la hiedra, paisajes agrestes unidos a un mar enloquecido e indómito, creado a imagen y semejanza de Silverio, mítico Ulises y eventual *robinson* de La Punta:

“llevados por la succión de la espuma en la arena de la orilla, por los vaivenes del oleaje” (p. 337).

“Silverio se había perdido en el fondo de la quebrada, entre túneles de helechos y burros que de repente surgían de la espesura y aplastaban, con sus patas torpes, colchones de hojas húmedas” (p. 116).

“la playa de los Queltehues, cuya extensión luminosa y cuya larga rompiente de espuma, frente a los altos acantilados que se perdían hacia el sur y que la vista de Silverio, con el cansancio de la edad, había llegado a reconocer como una masa desenfocada, incrustada en una perpetua niebla, era lo único que se mantenía idéntico a través del tiempo” (p. 117).

“después de la caída de la oscuridad, a la hora en que el frío y la niebla se arrastraban por los faldeos de los cerros, mientras la humedad caía en gotas de las agujas rojizas de los pinos, y mientras las olas avanzaban por la playa y formaban contrafuertes, acantilados de arena, o llegaban hasta golpear en el parapeto de piedra, creando la sensación de que la Punta podría ser devorada por el océano tentacular, por un agua que bajaba del cielo y a la vez surgía de las profundidades marinas” (p. 118).

La constitución de una naturaleza tan agreste favorece la comprensión de ciertas personalidades puntitas: Silverio, verdadero protagonista de la novela, ejemplifica en su actitud y atuendo de carácter robinsoniano, la influencia que el medio ambiente infunde en sus habitantes. En su caso, la localización de la influencia ambiental en Silverio es consecuencia de sus antecedentes familiares e ideológicos.

Al contrario que sus compañeros, los interlocutores en la celebración que da cuerpo al marco II, en su calidad de visitantes esporádicos, en Silverio no se manifiesta la concepción de la Punta como espacio de solaz, sino que es considerado como un auténtico hogar.

El lenguaje preciosista de estas descripciones pertenece generalmente al narrador-cronista o a su voz autorizada, el Gordo Piedrabuena. Se trata de largos párrafos, amplificaciones o anotaciones al margen del relato principal de los hechos, encerradas entre puntos suspensivos o paréntesis, como hemos visto con anterioridad. De este modo, el relato alcanza una pluralidad de enfoques y contribuye a crear la ambientación necesaria para comprender la problemática de los personajes ausentes y presentes.

El tono generalizado de la conversación transita entre la distancia desdeñosa de quien rememora episodios del pasado con la superioridad que le ha concedido el éxito y la desesperación de aquellos que por no haber podido o querido adaptarse a las circunstancias habitan un universo en constante incertidumbre. Los instantes en los que ambos ambientes, derrotados y triunfadores, se encuentran y comparten protagonismo acentúan la ironía propia de la incomunicación que les domina una vez que el camino entre ellos se ha separado. Tal ironía se manifiesta fundamentalmente en los comentarios jocosos que los vencedores les dedican a los ausentes por el hecho de haber caído en lo que ellos consideran una traición de clase. Cuando las situaciones descritas poseen un fuerte e intrínseco componente humorístico, la ironía de los contertulios se suaviza para manifestar la empatía hacia aquellos personajes más débiles o desdichados que no habían sido contaminados por la ideología socialista o comunista. Un buen ejemplo de este humor humanizado se encuentra en el capítulo XIV, dedicado a las desventuras del Pachurro del Medio,

enloquecido por su amor hacia María Olga, una joven que el resto del grupo desestima por su temperamento liviano y sus antecedentes familiares arribistas. De igual modo se introducen los capítulos dedicados al Tito y su desenfrenado impulso sexual, que obliga a la familia a incorporar una máquina que suene para delatar sus intentos.

Una de las novedades que presenta esta novela respecto a *El peso de la noche* se sitúa en la incorporación de unos elementos fantásticos que afectan tangencialmente al desarrollo de la trama debido a su limitada presencia e introducen un componente estimulante que actúa como un resorte de distensión frente a la gravedad y realismo de los sucesos planteados. Estos elementos provienen de la tradición cuentística del autor en la cual se introducen a manera de motivos sobrehumanos que vienen justificados por la visión creativa y excéntrica de los niños protagonistas. Recuérdese la amonestante sonrisa de una figura de la virgen en el cuento “La virgen de cera”, o la complicidad del hombre del retrato en el cuento “La señora Rosa”, ambos integrados en la colección *El patio*. En los restantes cuentos la fantasía había quedado recluida ante la transmisión de una cotidianeidad rutinaria que se enfrenta al temperamento escéptico y frustrado de los protagonistas y cuando era introducida respondía a elementos de vertiente onírica o estaba motivada por la dislocación de la cordura de los personajes en función de la ingestión de alcohol o una enfermedad terminal. Ejemplos de este comportamiento se introducían en el cuento “Los zulúes”, cuando el protagonista percibe el acercamiento de la muerte mediante la representación de la escena de una película bélica, o la persecución de un manco y el talante visionario de la joven protagonista del cuento “Griselda”, pertenecientes ambos a la colección *Las máscaras*. En *Los convidados de piedra* las situaciones de tono fantástico son limitadas pero, como hemos indicado

anteriormente, cumplen en la mayoría de los casos una función categorizadora, que permite una comprensión integral de un determinado personaje o la retransmisión de un punto de vista al que los narradores no tienen acceso. Su empleo se reduce, como sucedía en los cuentos de *El patio*, a la adolescencia del grupo de los narradores-oradores y tiene por objeto subrayar el componente mítico de esa etapa vital de los personajes y del escenario que la cobijaba, La Punta⁴⁴⁷. Entre los ejemplos más destacados de la introducción de elementos fantásticos destacan el sueño de Guillermo Willians, la Gorda voladora y la maquina del Tito, además de ciertas leyendas propias de La Punta, como la creencia de que ciertas almas en pena se transforman en burros que vagan por las noches puntitas, espantando a la gente con sus recurrentes rebuznos. En el primer caso, Guillermo, después de una alocada noche en los prostíbulos de Valparaíso descubre en sus sueños la presencia de unos “sátiros hendiondos, rubicundos, hinchados de vino” (p. 145) que se confunden en su vigilia con la presencia real de algunos amigos de Sebastián. El sueño es sustraído a

⁴⁴⁷ Estos elementos no se encuadran dentro de la literatura fantástica propiamente dicha, sino que guardan relación con el concepto de lo “real maravilloso” propio de la literatura latinoamericana en el siglo pasado. La diferencia entre los términos “fantástico” y “maravilloso” deviene, en opinión de Todorov de la percepción que el lector obtenga del relato, a través de las coordenadas suministradas por los narradores y personajes. La capacidad para intuir un fenómeno dado como fantástico deviene de “la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento en apariencia sobrenatural” mientras que por “maravilloso” se interpreta el hecho de que sea necesario admitir nuevas leyes de la naturaleza para explicar el fenómeno. Entre ambos conceptos se instala la esencia de lo “extraño”, según la cual, las leyes de la realidad no sufren alteración alguna y permiten una explicación razonada de los fenómenos incorporados. Tzvetan TODOROV, “Lo extraño y lo maravilloso”, en David ROAS (comp.), *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco-libros, 2001, pp. 65-81, (la cita proviene de la página 48). Por su parte, David ROAS en su ensayo “La amenaza de lo fantástico”, David ROAS, (comp.) op. cit., pp. 7-44, considera la diferencia entre el relato fantástico y el realismo maravilloso desde el punto de vista de la noción de transgresión, puesto que el realismo maravilloso se basa en la necesidad de “desnaturalizar lo real y naturalizar lo insólito, es decir, integrar lo ordinario y lo extraordinario en una única representación del mundo”(p. 12). El lector de este tipo de relatos, contagiado por la naturalidad descriptiva del narrador, se hace cómplice de la situación y acepta el fenómeno sobrenatural como un proceso natural. En similares términos se expresa Teodosio FERNÁNDEZ en su ensayo “Lo real maravilloso de América y la literatura fantástica”, en Enriqueta MORILLAS VENTURA (ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Madrid, Siruela, 1991, pp. 37-47. Fernández considera que lo “real maravilloso” se explica en su relación con lo “normal” porque proviene de “los límites del racionalismo o del irracionalismo tal como se han profesado en la cultura occidental, con el cuestionamiento de esa manera de ver el mundo, con la fascinación y el temor que ejerce lo desconocido, lo que amenaza con desestabilizar un equilibrio siempre precario” (p. 47).

la realidad relatada inicialmente por el propio Guillermo, confundido ante la presencia de ciertos seres desconocidos, y enmascarado por el narrador-cronista mediante una recreación de la trama del cuento "La caída de la casa de Usher" de Poe. La revisión del cuento responde a una triple funcionalidad. Por una parte, rememora episodios del relato mientras recrea algunos aspectos que no han sido tratados en él, como el mantenimiento del cuarto del narrador en medio del derrumbe de la casa. En segundo lugar, utiliza el estilo y la tonalidad lúgubre, gótica y sorprendente del relato para narrar unos acontecimientos que tienen lugar durante la adolescencia del grupo, basándose en las similitudes circunstanciales del argumento del cuento, cuando Guillermo, el personaje-narrador de la versión, se encuentra en una de las casonas de los elegantes barrios de Valparaíso, entre seres semidesconocidos que actúan de manera extraña hacia su persona. Finalmente, el relato permite la introducción de la muerte de Pancho Willians, el hermano de Guillermo, anticipando desde un punto de vista prospectivo la degradación definitiva de la familia, simbolizada mediante la destrucción de la casa Usher cuando la hermana difunta reaparece para cumplir su venganza.

En cuanto a la Máquina del Tito, el elemento fantástico radica en la utilidad y en la descripción de la misma, empleando sus grandes poleas para emitir un sonido que permitiera alertar a la familia de los excesos sexuales del irrecuperable vástago y actuar rápidamente para impedirlos. El invento había sido creado por el cura, Don Santos, a petición del padre del joven y se había perfeccionado a lo largo de los años "añadiéndole redecillas finísimas, complicadas poleas, balanzas y sismógrafos que empezaron a extenderse por la galería de la casa, enredaderas mecánicas cuya sensibilidad le permitía registrar las pulsaciones de los sueños más recónditos" (p. 218). El relato de la acción castigadora de la Máquina proviene del anecdotario de

los narradores-oradores porque el artilugio se había convertido en un instrumento integrador del paisaje visual y sonoro de La Punta, de tal manera que se integra dentro de la conversación de manera lógica y natural puesto que de su empleo depende la desgracia vital del Tito.

Por su parte, el episodio volador de la Gorda Unzueta proviene de un cuento publicado en la colección *Temas y Variaciones*, recopilación aparecida ocho años antes de la primera edición de la novela *Los convidados de piedra*. El cuento en cuestión, “Régimen para adelgazar”, presenta al personaje dentro de un especial contexto familiar al que se alude sutilmente en la novela, en un claro ejemplo de intertextualidad dentro de la propia narrativa del autor. La protagonista, denominada “la Gorda”, es una niña traumatizada por la exclusiva obsesión de sus padres hacia su obesidad, limitando su ingesta de azúcares hasta niveles que la niña no puede tolerar. Frente a la adicción reprimida de la joven se presenta a modo de contraste la afición al alcohol, las fiestas y las relaciones adúlteras en sus progenitores, especialmente, en su madre. El rígido régimen alimenticio que sus padres implantan es compensado por la acción acumulativa de la niña, que guarda en el desván pedazos de dulces y pasteles para comer a escondidas. Finalmente, con la complicidad del tío Gonzalo, la Gorda compra unos pasteles a una vendedora callejera y mientras disfruta de su sabor se eleva volando por el cielo como metáfora de la levitación que el placer de la satisfacción de sus apetitos genera. Desde el cielo, la joven adquiere la capacidad para escuchar todo tipo de conversaciones y para introducirse incluso en los recodos de la conciencia de sus padres, alcanzando de este modo una visión completa y clarividente de las circunstancias familiares que la rodean, pasando “del desdén a una simpatía piadosa, incluso amigable”⁴⁴⁸. En la novela, la Gorda Unzueta proviene de

⁴⁴⁸ Jorge EDWARDS, *Cuentos completos*, ed. cit., p. 76.

un esquema familiar similar y posee idéntica capacidad para volar y descubrir detalles que no están al alcance de los demás mortales. Es ella la que resuelve el conflicto planteado ante la destrucción de la estatua de don Teobaldo, depositando la culpabilidad en el grupo de adolescentes, al mismo tiempo que introduce la escena de una conversación entre Ramón Barros Luco, presidente del gobierno chileno entre 1910 y 1915, y don Teobaldo, en la que aquél le ofrece el puesto de ministro de economía para promulgar su proyecto de convertibilidad monetaria. De este modo, el vuelo de la joven cumple una función focalizadora, porque introduce una escena dramatizada a la que los narradores no tienen acceso. En ese instante se produce una dislocación temporal porque la niña contempla dos escenas, la destrucción de la estatua y la conversación de Barros Luco, que tienen lugar con una separación aproximada de treinta años, los que discurren entre el gobierno parlamentarista del citado presidente y la adolescencia del grupo. En su caso, el ritual del vuelo exige el lanzamiento inicial del lastre, lo cual implica un planteamiento inverso, de tal manera que la condición natural de la niña es la de permanecer en las alturas, sobrevolando el espacio demarcado para las festividades estivales, convirtiéndose de este modo en un ser atemporal:

“había botado las dos piedras que llevaba de lastre, había frotado la pata de java y se había elevado en la noche sin la menor dificultad. Un golpe de viento la había llevado hasta cerca de la playa de los Queltehues, pero había conseguido regresar, moviendo los brazos con fuerza, y se había instalado a esperar entre las ramas de un pino, soportando el viento que calaba hasta los huesos y amenazaba de nuevo con arrastrarla” (p. 233).

La relación de este suceso únicamente puede provenir de la imaginación creadora del narrador-cronista, puesto que en la novela no se explicita como en otras ocasiones mediante el estilo directo la participación narrativa de alguno de los

comensales en el banquete de Sebastián, de tal modo que la narración queda relegada al conocimiento exclusivo del cronista.

Estos son los principales procedimientos de los que se vale el narrador para presentar una trama compleja en la que se integra una información que supera los límites de la comprensión lectora, aturrida por las continuas referencias al contexto político-histórico chileno, la intertextualidad que plantea un guiño del narrador hacia sus preferencias literarias y la fragmentación de un relato en el que se mezclan escenas disímiles y temporalmente distantes, todo ello a través de una conversación moderada y manipulada por la acción de un narrador-cronista fascinado por la unión de la Historia y la “historia menuda” de su pequeño grupo.

IV. 2.2.2. *El museo de cera.*

La polifonía narrativa fue retomada por el escritor chileno en una novela anacrónica y argumentalmente semiabsurda, *El museo de cera*. Utilizando un procedimiento narrativo cercano al presente en *Los convidados de piedra*, Edwards aligera la trama y su trascendencia, para expresar la locura e irracionalidad de las fluctuaciones político-sociales a través de un personaje decadente, antiheroico y cosificado. Aunque en el fondo gravita el mismo contexto histórico, ambas novelas difieren sustancialmente en el tono con el que los narradores presentan el discurso. *El museo de cera* es una novela aparentemente sencilla y muy breve, de ágil lectura y entretenimiento asegurado, adaptable en una primera instancia a todo tipo de lectores. Bajo estas características, el esquema narratológico se hace más leve y la polifonía resulta un método útil para relatar una historia inverosímil, de la que, además, no se conocen, con absoluta certeza, la mayor parte de los episodios que forman la trama. La crítica ha considerado esta novela como un artificio verbal, en contraste con la

trascendencia de la temática presentada en la novela inmediatamente anterior. Ésta es la opinión de Bernard Schulz Cruz cuando define la novela “como hecho del lenguaje, resaltando los mecanismos narrativos, la ficcionalidad del relato y, por ende, el alejamiento de la literatura de limitaciones miméticas”⁴⁴⁹. Compartiendo la opinión de la primacía de los aspectos técnicos sobre los temáticos, Rodríguez Isoba considera que esta innovación estilística, mediante la cual se representa la difícil relación entre el lenguaje y la realidad de la que se da cuenta, responde a la estética dominante en la narrativa hispanoamericana a partir de los años sesenta, si bien, Edwards se acerca a ella tardíamente⁴⁵⁰. Para el autor, sin embargo, el tratamiento ofrecido en su tercera novela responde a la evolución de su propia estética y al resultado de los principios establecidos por el grupo de escritores del cual formaba parte a finales de los años cuarenta y principios de los cincuenta. La superación de las técnicas realistas, introducidas por los escritores de la corriente criollista, mediante la adopción de las técnicas surrealistas supuso la incorporación del concepto de artificiosidad, que al superponerse sobre los motivos realistas dio lugar a una referencialidad que eliminaba la noción del mimetismo tradicional:

“No es sorprendente que los escenarios de nuestros primeros relatos no hayan sido campestres y naturales sino urbanos y, en cierto modo, artificiales. El artificio ingresó, entonces, a nuestra narrativa y se desarrolló más tarde, no como un rechazo total del realismo, sino más bien como una perversión suya: máquinas inverosímiles, figuras de cera, autómatas, personajes que dejan tras sí una estela inconfundible de azufre”⁴⁵¹.

⁴⁴⁹ Bernard SCHULZ-CRUZ, “Narrativa y sociedad en cuatro novelas de Jorge Edwards”, ed. cit., p. 109.

⁴⁵⁰ La estética a la que hace referencia se define como aquella que “insistía en que la novela era ante todo un hecho de lenguaje, y resaltaba los mecanismos narrativos, la “ficcionalidad” del relato”. María Teresa RODRÍGUEZ ISOBA, “La mujer imaginaria, una reflexión de Jorge Edwards sobre la historia chilena reciente”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n° 15, 1986, pp. 219-228, p. 225.

⁴⁵¹ Jorge EDWARDS, art. cit., *Quimera*, n° 83, 1983, p. 37.

En una entrevista publicada un año antes de la primera edición de *El museo de cera*, Jorge Edwards expresa el cambio de tendencia que la literatura latinoamericana, en general, y la suya en particular, ha

El coro de interlocutores proviene, al igual que en *Los convidados de piedra*, de la clase alta de un país no determinado, pero que bien podría ser una combinación de Chile o Perú. El protagonista, coincidiendo con la novela anterior, es en cierto sentido un ausente, un disidente circunstancial de las teorías fundacionales del grupo en cuestión. Las razones de la disidencia no son ideológicas, como hemos visto en Silverio, sino que están basadas en el descrédito social que supone el adulterio de su joven esposa. El alto grado de ironía y sarcasmo presente en la novela, unido a la similitud estructural, pero con sutiles diferencias de tono y gravedad, nos hace pensar en que *El museo de cera* pudiera considerarse una autoparodia de *Los convidados de piedra*, no tanto en función de su dramatismo, sino en cuanto a la desmitificación de los sucesos históricos que dieron pie a las situaciones planteadas en la novela precedente. La experiencia personal del autor, después de los acontecimientos sucedidos en Cuba y relatados en la crónica *Persona non grata*, unido al conocimiento profundo de las instituciones políticas chilenas como miembro del cuerpo diplomático, fortalecieron su crítica hacia la polarización ideológica que desangró al país a lo largo del siglo XX. En las dos novelas analizadas está latente la autocritica y la negación del sentimiento victimizado, propio de ambos polos. Edwards ofrece una relectura de los hechos históricos, analizando las culpas de ambas posturas. Para el autor, la publicación de esas memorias supuso la exorcización de viejos traumas políticos:

experimentado a lo largo de los últimos tiempos: "Es muy difícil predecir para dónde va a ir la literatura. En lo general, te puedo decir que cada vez tiendo más a hacer una literatura, en líneas generales, menos realista, al considerar que el mundo literario que uno construye es un mundo absolutamente autónomo, regido por leyes distintas. Es un mundo donde uno juega con el tiempo, con el espacio, con los personajes y con las leyes euclidianas de la realidad. Tiendo a eso. Pienso que, cuando la literatura refleja indirectamente la realidad histórica, la refleja mejor. Al pretender ser un espejo no consigue sus objetivos. Por ejemplo, cuando Kafka habla del hombre que se convierte en escarabajo, define mejor su época que si hubiera hecho la historia de la vida de una familia burguesa de Praga. También está la tendencia a no respetar, como en el pasado –tan estrictamente–, la división de los géneros. Todo texto se concibe hoy como obra de imaginación", Jorge EDWARDS, "¿Vuelve el liberalismo?", *Bravo*, Santiago, 1980, pp. 19-22, p. 21.

“Representó escribir sobre tabúes, romper incluso con pasadas actitudes mías... Porque yo fui bastante sectario, también. Fui un izquierdista un poco primario, con tendencias inquisitoriales, dispuesto siempre a censurar a las personas que se salían de los esquemas ortodoxos... necesitaba llevar a cabo una nueva toma de conciencia con respecto a problemas básicos de la sociedad, de la cultura...”⁴⁵².

El autor se vale de unos narradores anquilosados en el pasado, ciegos ante los cambios experimentados en el país, para relatar una historia en la que la definición de las coordenadas espacio-temporales ha sido eliminada. La cronología de la fábula se inicia en el siglo pasado, marco en el que se ha detenido el devenir temporal para los narradores, pero al mismo tiempo, se presenta una extraña convivencia de diferentes épocas en los personajes. Frente a la linealidad, el tiempo se estira, encoge, avanza y retrocede, se acumula y da pasos agigantados. El espacio resulta todavía más extraño e incierto. La ciudad experimenta un crecimiento acelerado y masivo que deforma la estética urbana, lo que conlleva un alto grado de empobrecimiento y la toma de conciencia de esta nueva clase. El puente sobre un río desconocido separa la ciudad en dos partes irreconciliables, la capitalista que ha retomado el poder mediante el uso de la fuerza, legitimada ante la amenaza izquierdista de la nueva clase social, a imagen de lo ocurrido en ciudades hispanoamericanas como Lima o Santiago, y la ciudad comunista, militarizada y dominada por oradores fanatizados, en la que prima el silencio y la muerte, a la medida de las capitales de Europa del Este después de haber sido tomadas por la ideología estalinista. Bajo este caos espacio-temporal, paradójicamente, subyace la evolución chilena desde la época de la Independencia hasta la restauración militarizada del poder. Las dos novelas son coincidentes en la manera abrupta de comenzar el relato: “La verdad es que el Marqués de Villa Rica

⁴⁵²Jorge EDWARDS, “El poder, cosa del diablo”, entrevista, *Quimera*, n° 72, Barcelona 1988, pp. 20-27(p. 22).

fue siempre un enigma” (p.11). En un principio falta información, porque este modo de apertura parece sugerir la respuesta a unas palabras dichas por otro interlocutor. El enigma, por su parte, condiciona la percepción del lector y anticipa la posibilidad de inverosimilitud respecto a lo narrado, toda vez que se articula sobre el desconocimiento del personaje o al menos sobre la personalidad excéntrica del mismo. Sin embargo, en una segunda lectura, puede comprobarse cómo en el primer párrafo están presentes de un modo sutil y ambiguo las características principales de la trama: el Marqués se define como un ser inadaptado, que “desentonaba en nuestro pequeño mundo”, que va a experimentar una crisis de identidad, y que, por último, sufrirá un proceso gradual de desplazamiento y desintegración, “devorado por una mediocridad que necesitaba restablecer el orden natural de la cosas” (p. 11). La denominación del protagonista en la primera línea recuerda la página inicial de *Los convidados de piedra*, “Como ese cumpleaños de Sebastián Agüero...” (p. 11). La técnica de ambas novelas está basada en la crónica conversacional, cuyos datos provienen de comentarios, en la mayor parte de las ocasiones orales, transmitidos en tertulias de sobremesa, azarosas y espontáneas. La investigación histórica promovida en *Los convidados de piedra* adquiere un carácter humanizado cuando la visión que proyectan los ostentadores del poder, ya sean presidentes o miembros del gobierno, es una visión personalizada. Las decisiones políticas descienden al campo del individuo, a su entorno más íntimo. La exactitud de las fechas y datos se suplanta con un acercamiento más interrelacionado al asunto histórico, hasta crear una red en la que tanto los personajes reales como los personajes ficticios se conectan desde un punto de vista más personal. Bernard Schulz considera que esta caída en lo íntimo se debe a la falta de conocimiento de los hechos reales por parte de los interlocutores:

“La experiencia histórica del grupo encerrado en la casona es limitada; sólo saben de lo poco y nada que los relaciona con la historia y la sociedad chilena. Eso

hace que la visión histórica del país no sea otra que la de sus propias vidas. Nombres reales e hitos de la historia de Chile se mezclan con otros inventados, instaurando en el texto una larga conversación que encierra claves del pasado para explicar el presente, haciendo que toda la historia y la ficción sean posibles”⁴⁵³.

En *El museo de cera* la pretensión del cronista coral desaparece porque no se manifiesta la necesidad de transcribir los acontecimientos a un soporte material. Sin embargo, siguiendo el esquema de la literatura de contenido didáctico, los interlocutores insisten, ante un auditorio desconocido, en las virtudes derivadas del conocimiento de la trama, por el placer y la enseñanza que de ellas puede extraerse. El coro halaga la predisposición e inteligencia del receptor, mediante el recurso retórico de la *captatio benevolentiae*:

“Nosotros, los que recordamos esta historia, pensamos a menudo en las materias inertes, los compromisos, las personas interpuestas, que conspiran para que nuestras palabras no lleguen hasta ustedes, dispuestos a escuchar el relato con ojos y oídos atentísimos, procurando obtener la indispensable diversión y la necesaria enseñanza que nos ofrece el pasado”(p. 111).

Estas palabras justifican el formato de la narración, que debe ser breve, porque breve es también el tiempo en el que un auditorio puede mantener la atención de una transmisión oral, y al mismo tiempo digresiva, ya que al estar fundamentada en los recursos nemotécnicos debe fluir de manera natural y lineal, pero incorporando datos recordados por azar. La memoria es un importante escollo a la hora de relatar los acontecimientos, pues se presenta incierta y dubitativa:

“llegamos hasta el extremo de dudar del testimonio de nuestra memoria, como si esa parcela del pasado, el Marqués en su escenario, entre harapos y esplendores de una calidad sospechosa, no hubiera sido más que un sueño colectivo y contradictorio, que en alguno de sus episodios tomaba los caracteres de la pesadilla”

⁴⁵³ Bernard SCHULZ CRUZ, *Las inquisiciones de Jorge Edwards*, ed. cit., pp.79-80.

(p. 12).

Para los narradores corales de este relato la vida y aventuras del Marqués alcanzan un estadio de irrealidad fruto del anacronismo que definía su presencia. En su lucidez, el coro llega a plantearse incluso la existencia misma del personaje, estableciendo así la dicotomía entre los hechos empíricos y los legendarios, alimentados éstos por las sucesivas re-construcciones y re-inversiones del mito del Marqués. La incorporación de elementos fantásticos, extraordinarios o que alteran la lógica de las coordenadas espacio-temporales se presenta en esta novela acudiendo a la acción del sueño o la pesadilla. Este recurso será muy utilizado por el escritor en los cuentos de la colección *Fantasmas de carne y hueso*, tal y como hemos visto al comienzo de este capítulo. El sueño plantea la posibilidad de introducir la falta de certeza, la ambigüedad en el relato y en la comprensión global de los personajes, cuando aparece la duda sobre la existencia misma de lo narrado. En esta novela, la pesadilla adquiere dimensiones extrañas, toda vez que podría tratarse incluso de un acto colectivo, social, llevado a cabo inconscientemente por el grupo que relata unos acontecimientos de carácter legendario, casi mítico. La importancia del relato se centra, sin embargo, en la coincidencia temporal de la crisis vital que experimenta el Marqués y la crisis endémica que atormenta al país hasta desembocar en la recuperación del orden mediante el uso de la fuerza. Esta crisis nacional no surge espontáneamente, tal y como ocurre en el caso del Marqués, sino que se proyecta gradualmente, introduciéndose de forma paulatina con el anuncio de una serie de signos que sin embargo resulta indescifrable para la mayoría de los presentes.

La información proviene de una fuente colectiva que se encarga, además, de transmitirla oralmente ante un auditorio. Estos narradores corales coinciden en el tiempo y el espacio ocupado por el protagonista, el Marqués de Villa Rica, pero están deleitando a unos espectadores actuales, aquellos que han sobrevivido a los procesos

584

revolucionarios de tendencia izquierdista y a la restauración del poder por la fuerza. El resultado, por los motivos desarrollados y la utilización de un lenguaje pomposo y retórico, resulta completamente anacrónico, legendario. La adjetivación es ampulosa y el orden sintáctico se desintegra mediante el uso de continuas referencias a datos que se escapan del significado preciso:

“a quienes la complacencia, el contubernio, el morbo, habían corroído la voluntad con la misma fuerza insidiosa con que los verdines húmedos habían corroído las fundaciones de yeso de la Diosa no vidente”(p. 117).

“Más tarde, gracias a un socio del club que le había encargado un trabajo, trabajo que consistía en sembrar de siluetas mitológicas el fondo de su jardín, a Demetrio Paredes, nos enteramos de que ...” (p. 153).

La consciente ruptura de la linealidad permite a los narradores organizar el material a su antojo, pudiendo así ofrecer la información de manera esquemática, para luego ampliarla, lo cual redundaría en la captación de la atención del auditorio. Para recuperar el hilo narrativo, la voz coral explicita ocasionalmente el abandono consciente de ciertas escenas para pasar a otras. Continuamente se establece un recuento, un pequeño respiro para el receptor, impresionado por la complejidad del estilo y la aparente ridiculez de la trama:

“en la época en la que situamos el comienzo de nuestro relato” (p. 15).

“Algunos de nosotros también había vislumbrado a Gertrudis en esa época” (p. 61).

“Nosotros, los de la tertulia del club, sabíamos que la Cocinera” (p. 74).

“Pero volvamos a nuestro asunto” (p. 111).

“después de las vacilantes apariciones que ya hemos narrado” (p. 112).

Cuando las excentricidades del Marqués le separan del grupo que forman los narradores y miembros del prestigioso club que lleva las riendas del país, la información pierde veracidad para adquirir un matiz más rumoroso. En este sentido, la novela ofrece una visión diferencial de los dos universos más representativos de la

trama: el club, como espacio estático, y la calle, como símbolo de las agitaciones sociales del momento. El contrapunto establecido entre ambos ambientes, el cerrado-inmóvil y el abierto-cambiante, se sitúa en la persona del Marqués, puesto que es él con su presencia-ausencia quien los unifica. El club se caracteriza por su rigidez y por un orden anquilosado mantenido artificialmente, invadido por las simbólicas piedras que los revolucionarios manifestantes envían al interior, tratando inútilmente de desestabilizarlo. Por su parte, la calle engloba un escenario mucho más amplio y variado, en el que tienen cabida distintos modelos de comportamiento: el revolucionario de la juventud izquierdista ligada al M-14, “troskistas de extrema izquierda”; “el callejón de los meados de gato” espacio sórdido de ascendencia naturalista decimonónica, en el que malvive su esposa con su amante; el edificio de los pintores y artistas, definidos por la anarquía de sus comportamientos y por la exageración de sus conductas, las chinganas localizadas en el sector “debajo del puente”, espacios de inspiración limeña y colonial donde se proyecta la espontaneidad popular a través del canto y las guitarras y donde se preparan alimentos picantes y se bebe chicha, todo ello bendecido por la luz solar que contrasta con la neblina que a lo lejos recubre los techos del resto de la ciudad. En las picanterías de este sector, el Marqués experimenta un acercamiento físico, que no simbólico, a las clases populares, obreras, y manifiesta su voluntad de sustituir definitivamente la rigidez inmovilista de los restaurantes del club por la profusión culinaria de las chinganas, alejándose de este modo del espacio referencial que el Club había significado para él hasta el momento. Esa falta de contacto con el mundo exterior y las demás clases sociales es la que impide a los narradores conocer los acontecimientos mediante la fuente directa y al mismo tiempo interpretarlos en su

justa medida, con cierta objetividad. Las fuentes son ahora desconocidas y no siempre fiables:

“supimos que había llegado a la mansión...” (p. 146).

“cuentan que preguntó el Marqués...” (p. 147).

“Nos contaron que fue entonces cuando se produjo el encuentro del Marqués con Izquierdo” (p. 149).

Este desconocimiento de las fuentes primeras se acentúa al final de la novela cuando son ofrecidas diferentes y disparatadas versiones sobre el final que le esperaba al Marqués, creando una red de rumores destinada a aumentar el carácter legendario de la narración.

La polifonía de *El museo de cera* plantea un problema ya presentado en *Los convidados de piedra*, la cuestión de la omnisciencia. Resulta poco verificable el hecho de que esta narración conjunta y testimonial pueda entrar en la profundidad de la mente de los protagonistas. En *Los convidados de piedra* el problema se subsanaba acudiendo a la capacidad creativa del narrador-cronista, mientras que en *El museo de cera* la transición hacia la omnisciencia se explicita cuando la voz colectiva se desintegra y aparece una voz más neutra y desconocida, que penetra en los pensamientos más íntimos del protagonista. A juicio de Bernard Schulz, esta narración objetiva se ve traicionada por el uso de la metáfora⁴⁵⁴:

“Pensó que tendría que adoptar medidas urgentes para sobrevivir, pero cuáles, comenzando por dónde, puesto que todo el mundo adoptaba máscaras, sonrisas, pieles de cordero” (p. 85).

Por lo tanto podemos afirmar que en ambas novelas la inventiva del narrador traiciona la objetividad investigadora, para expresar un mundo de subjetividades, de dudosa comprobación.

⁴⁵⁴Bernard SCHULZ CRUZ, op. cit., p. 91.

El principal acierto de la novela se sitúa en el uso del humor y la ironía, que encubre sutiles críticas de la organización socio-política del país. Todo aparece denigrado, porque sólo así pueden entenderse la locura del Marqués y sus caprichos. La distancia que demuestran los narradores hacia aquellas circunstancias que se escapan de su pequeño universo, genera un anacronismo generalizado y lleno de situaciones cómicas. Al mismo tiempo, unido a la dejadez de sus funciones, el protagonista comienza a observar el mundo circundante con cierta ironía:

“Si se me cruza un gato negro, se prometió a sí mismo, suspendo de inmediato esta excursión, pero en lugar de un gato negro se le cruzó una gallina castellana, que alcanzó a salvarse de las ruedas del coche por medio de un desaforado aleteo y de un cacareo de susto” (p. 144).

Para reforzar el tono humorístico generalizado de la novela, los narradores han optado por ofrecer una representación caricaturesca y ciertamente esperpéntica de los personajes secundarios, caracterizados por algunos rasgos específicos, generalmente deformantes, pero de fácil interpretación. Esta degradación descriptiva no responde, sin embargo, a un intento por devaluar la presencia de ciertos personajes incómodos desde el punto de vista ideológico de los narradores corales, sino que se aplica inconscientemente incluso a personajes que se encuentran en la misma órbita de pensamiento. La caricatura refuerza el valor pretendidamente didáctico de la transmisión del texto, convirtiendo éste en una suerte de parábola ejemplarizante. De este modo, por ejemplo, el escultor, Demetrio Paredes, aparece caracterizado a la manera bohemía tradicional de las óperas italianas, con desordenadas melenas, “boina de terciopelo verdoso y corbata de cinta”; Serafín Bermúdez de Zapata, el inseparable confidente del Marqués, se presenta como la encarnación del escudero fiel, a pesar de ser el único miembro del club que se acercaba al nivel jerárquico del Marqués, por ser miembro de número “de la Ilustre

Sociedad de Hidalgos Viejos de la Capitanía". Su presencia disminuye progresivamente conforme avanza la "traición" del Marqués a su clase, puesto que deja de actuar como su confidente. El Mariscal Aguilera representa la desorbitada utilización de la fuerza; se define como un personaje rígido e inquebrantable, necesario en tiempos de crisis, capaz de reemplazar las tradiciones democráticas con discriminados métodos violentos si con ello puede mantenerse el orden tradicional. Sus exagerados procedimientos son compartidos silenciosamente por los miembros del Club ante la premisa según la cual el fin justifica los medios:

"Colgar a los demagogos, comenzando por el que ejerce ahora de ministro de Hacienda (toda la mesa, en ese punto, levantó la vista de las cartas y de las fichas e hizo gestos de activa aprobación) y en cuanto a los pobres, que son demasiado numerosos, escoger a los más representativos y amargados, a los que parezcan más alzados o más díscolos, y hacer un escarmiento. Así los demás se quedarán tranquilos" (pp. 79-80).

Otro de los personajes caricaturizados en la novela se concentra en la figura de Sandro, el profesor de piano, italiano garibaldino que había desarrollado ideas políticas que estaban siempre en sintonía con las fuerzas en el poder, y amante de Gertrudis Velasco, la esposa del Marqués. Contraviniendo la imagen romántica del amante culto, dedicado a la música, el pianista se presenta como un "divo de segunda clase" (p. 157), deformado por la acción del tiempo, la falta de recursos económicos y las madrugadas en lugares de baja reputación.

El profundo anacronismo temporal de la novela plantea la evolución político-social cronológica del país, mientras, al mismo tiempo, mantiene una serie de hechos extemporales destinados a limitar la automática referencialidad con la historia chilena⁴⁵⁵. De este modo, por ejemplo, el eterno chofer del Marqués, muy anciano

⁴⁵⁵ Es importante recordar que la novela fue publicada en Chile durante la dictadura y que debió superar los métodos de censura del gobierno. La censura operaba exclusivamente sobre los libros

ya al principio del relato, se lamenta, en una ocasión, ante la nostalgia que le provoca el recuerdo del río antes de la construcción de un muro de contención o tajamar. Esta obra de ingeniería fluvial fue llevada a cabo en la etapa final de la Colonia. De modo similar, el Marqués, una vez instalado en la duplicación de su antigua casa, recibe el correo a través de un mensajero a caballo. En cierto modo, este anacronismo temporal y situacional es un reflejo de la propia realidad chilena, del profundo desfase temporal que el escritor descubre en su país cuando regresa en 1978 después de su etapa parisina en la diplomacia y su autoexilio⁴⁵⁶. El tiempo, tanto en el presente de los acontecimientos políticos previos y posteriores al golpe de estado, como en la biografía legendaria y semieterna del Marqués se transmuta en la condición alegórica de la novela, cuando la categoría tiempo supera las coordenadas estrictamente cronológicas y lineales, y se convierte en un proceso circular en el que se superponen diversos periodos temporales⁴⁵⁷.

Ese humor permite sobrellevar la realidad de los cambios experimentados en Chile a lo largo del siglo XX. Continuando la línea comenzada con *Los convidados de piedra*, el autor presenta la historia nacional desde la mirada distanciadora de una clase privilegiada y ausente de la problemática social contemporánea. La utilización

publicados en el interior, no sobre los importados, y consistía en la petición de una autorización o permiso de publicación ante el Ministerio de Interior. Cuando, por alguna razón el libro era desautorizado el ministerio guardaba un absoluto silencio al respecto, de tal modo que nunca llegaba a censurarlo abiertamente.

⁴⁵⁶ Edwards expresó esta idea en un Simposio en la universidad de Indiana en 1980 en el que se trataban las afinidades entre la literatura española y latinoamericana. Vid. José Miguel OVIEDO, en *Revista Iberoamericana*, n° 116-117, XLVII, julio-diciembre 1981, pp. 314-316, p. 315: "En el Chile de hoy, hay una simbiosis extrañísima de caudillismo latinoamericano del siglo XIX representado por el general Pinochet, con toda su parafernalia, con sus charreteras y sus capas (...) Todo este mundo anacrónico, combinado con un mundo de banqueros jóvenes, sumamente modernos en realidad – rodeados de computadoras, de aparatos electrónicos, en conexión de télex con Tokio y con Nueva York y con Hong Kong-, es una combinación alucinante de tiempos, que mezcla el mundo del pasado con el mundo del futuro en un país subdesarrollado".

⁴⁵⁷ Véase Michael MOODY, "Jorge Edwards, Chile y *El Museo de cera*", *Acta Literaria*, n° 10-11, pp. 179-184, Concepción, 1985-1986, p. 183: "El Marqués forma parte de una realidad cuyos elementos diversos rehúsan asimilarse, reestabilizando de esa manera el orden y produciendo discordancias constantes. Mientras existen tales anacronismos, el tiempo no puede volverse historia y la realidad retiene su cualidad de sueño".

de narradores pertenecientes a la alta burguesía supuso para una parte de la crítica más purista una frivolidad de la gravedad de los acontecimientos sufridos en el país. El escritor Antonio Skármeta considera que la novela deforma y degrada la importancia de los hechos históricos, para ofrecer una visión de conjunto simplista:

“La mirada de Edwards y su tramado de cronista sobre la realidad nacional está cargada de intención degradadora, de distancia, donde las vidas y las muertes (tan reales en la historia de Chile) se ven como un espectáculo de rasgos groseros que se ofrece a un ojo altivo, incommovible, que juzga todo como consecuencia de hábitos desordenados y donde se pierde el sentido de las proporciones, se incurre en fanatismos, y sobre todo el tacto y la clase”⁴⁵⁸.

El propio Edwards advierte sobre la errónea interpretación bipartidista que juzgó la calidad de la novela en función de su acercamiento a la crítica política afín:

“La crítica conservadora me atribuyó intenciones aviesas. El autor, movido por inexplicables resentimientos, había retratado deliberadamente a una oligarquía degradada. Y algún escritor de la otra banda... se preguntó que cómo podía una persona intentar describir el proceso chileno... desde perspectivas tan extravagantes y minoritarias.”⁴⁵⁹.

Analizada con la suficiente distancia respecto a la trascendencia de los hechos políticos que la contextualizan, la novela *Los convidados de piedra* no posee un claro y delimitado mensaje sociopolítico. Ninguna opción ideológica domina desde un punto de vista ético y la desilusión es la principal característica que determina la evolución histórica del país, “pues al testimonio del desmoronamiento de las clases altas tradicionales se suma la constatación de que tampoco hay una salida para quienes pretenden desenvolverse al margen de las mismas”⁴⁶⁰. La caída del Muro de Berlín y la desaparición de los bloques ideológicos antagonistas permite hoy una

⁴⁵⁸ Antonio SKÁRMETA, “Narrativa chilena después del golpe”, *Primer coloquio sobre literatura chilena*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1980, pp. 53-74.

⁴⁵⁹ Jorge EDWARDS, “El espacio de la novela: un testimonio personal”, *Revista de la Universidad de México*, n° 37, 1982, p. 35. Ambas notas hacen referencia a la novela *Los convidados de piedra*.

⁴⁶⁰ RODRÍGUEZ ISOBA, art. cit., *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 603, 2000.

lectura más integradora, ya que, obviamente, la calidad literaria no guarda relación con la postura bajo la cual se analizan los acontecimientos. Los narradores han conseguido, en ambas novelas, ofrecer una visión aproximada de la realidad, bajo una pluralidad de perspectivas que elimina la visión única. La ironía de ciertos comentarios y el contraste de datos y pensamientos garantizan la ruptura de la interpretación globalizadora, mientras reafirman, paradójicamente, el aspecto culpable y victimizado al mismo tiempo de los actantes. Aunque en ninguna de las dos novelas se expresa el cuestionamiento y la autocrítica por parte de la burguesía, lo cierto es que en ambas se hace alusión velada a la barbarie de la dictadura, simbolizada en los cadáveres amontonados:

“dos camiones de hierro, de esos de ruedas y parachoques altos, que avanzaban con relativa lentitud y cuya carga estaba cubierta por una lona blanquecina y sucia. ¡Marta!, dije: ¡Mira! ¿Qué llevarán esos camiones?” (*Los convidados de piedra*, p.363).

“Nosotros, desde nuestro lado, sabíamos que algunos se habían hecho humo, y que otros habían muerto en una operación de limpieza efectuada debajo del puente, a pocos metros de las picanterías. Sus cadáveres habían salido a flote en el sector de las aguas profundas, hinchados y verdes, girando en remolinos lentos” (*El mueso de cera*, p. 174).

IV. 2. 3. La incorporación de diferentes voces narrativas.

Frente a la polifonía de tendencias cronistas de las dos novelas anteriormente analizadas, el autor ha optado, en su producción cronológicamente posterior, por la utilización de un narrador principal, al que esporádicamente se han incorporado otras voces y otros narradores, ya sean colectivos o individuales. Las novelas a las que se ha aplicado esta nueva técnica son *La mujer imaginaria*, *El anfitrión* y *El origen del*

mundo. En la primera, un narrador en tercera persona omnisciente relata el proceso evolutivo de una mujer chilena que toma conciencia de sí misma, para liberarse de la sumisión impuesta por una sociedad opresiva. La simplicidad técnica del texto se equilibra mediante la aparición de personajes secundarios que toman la palabra en primera persona, o de cronistas especializados en ofrecer una visión sociológica de una ceremonia trivial. *El anfitrión* y *El origen del mundo* operan de modo semejante, pero con un mayor grado de complejidad narrativa, que coincide con la tendencia mental de los protagonistas hacia la paranoia. Ambas están narradas en primera persona, generadas por una necesidad de autojustificación realizada por medio de la escritura. La terapia del proceso creativo se convierte, de este modo, en una suerte de autobiografía. El juego de narradores y voces tiene como objetivo en estas novelas la dislocación de ópticas y la creación de diferentes niveles de objetividad que rompan el desequilibrio de la primera persona predominante. Del mismo modo, el ritmo se resiente entre la aceleración y el estatismo de los análisis hechos a posteriori.

IV. 2. 3. 1. *La mujer imaginaria*.

La aparición en 1985 de *La mujer imaginaria* abriría una nueva variación en la recurrente temática narrativa de Edwards, cuando, por primera vez se ofrecía espacio a la esperanza y el compromiso político-social como método de liberación e independencia personal. Pero al mismo tiempo, y a la luz de su producción restante, se establecía una nueva consideración sobre la técnica narrativa utilizada. La objetividad desnuda que encubría la visión de los protagonistas en *El peso de la noche* y la polifonía más o menos explícita de *Los convidados de piedra* y *El museo de cera* se ve ahora suplantada por una disparidad de voces, no siempre coincidentes, cuya funcionalidad puede llegar a desconcertar al lector. Los personajes secundarios

se convierten en narradores en primera persona o en narratarios de la protagonista. El uso directo de la palabra puede fluctuar entre la colectivización de la óptica, el simple *voyeurismo* o la omnisciencia del estilo indirecto libre. En ocasiones, estas voces se explicitan en el texto, demorando su lectura y personificándose innecesariamente, mientras que en otras ocasiones desaparecen para permitir que los personajes se manifiesten. La complejidad de las voces narrativas que emerge con esta novela, alcanza su máximo nivel en una de las publicaciones más recientes del autor, *El sueño de la historia*, donde el hecho narrativo se convierte en un juego de denominaciones recurrentes y en el que la veracidad de lo expuesto está siempre puesta en tela de juicio.

La polifonía de las voces narrativas conlleva, como hemos visto, una relativización del objeto narrado mediante el uso de diferentes enfoques visuales que permiten descomponer la realidad observada y, al mismo tiempo, esbozar un panorama conjunto en el que todas las fuerzas motrices estén representadas. La lectura de *Los convidados de piedra* genera en el lector una sensación de totalidad que no habría sido posible desde una perspectiva única y partidista. Del mismo modo, *El museo de cera* adquiere trascendencia histórica a partir de un tema irrelevante y tratado desde un punto de vista burlesco, porque en su aparente anacronismo subyace una compleja determinación del microcosmos socio-político de una ciudad del Pacífico latinoamericano. Esta tendencia globalizadora y universalista se individualiza en la narrativa posterior del autor. La acumulación de diferentes voces, sin conexión previa aparente, suscita la ilusión de un rompecabezas y genera en el lector un nuevo interrogante, porque las certezas se disuelven y la capacidad interpretativa disminuye.

La sencillez estructural de *La mujer imaginaria* está en consonancia con la evolución artística y la toma de conciencia de la protagonista. El narrador ha dividido la novela en tres secciones progresivas, a las que se añade un epílogo que permite el lector comprobar el triunfo vital de la señora Inés. La narración de la historia es lineal, aunque con continuos flash-backs para imponer un desarrollo temporal más amplio. Como novela de aprendizaje, el texto presenta “la búsqueda del tiempo perdido, el proceso de emancipación y la adquisición de la conciencia social y política”⁴⁶¹ de la protagonista, dentro de un universo en continua evolución. Estos tres principios del bildungsroman guardan una estrecha correspondencia con las tres partes en las que se ha dividido la novela⁴⁶².

En la primera parte, Inés Elizalde asume la vacuidad de su vida en el día de su 60 aniversario. Tal asunción le obliga a rebuscar entre los recuerdos del pasado y analizar las claves y los factores que la han anulado como ser humano, hasta convertirla en una marioneta de su familia. Su incipiente actividad artística, iniciada en la infancia a través de la escritura, es recuperada ahora y orientada hacia el campo pictórico, bajo la inspiración de su difunto tío Salustio, un pintor fracasado y despreciado por su familia. El narrador de esta primera parte debe ser obviamente omnisciente. La súbita revelación que experimenta la protagonista no se expresa activamente, sino que se desarrolla en su interior, mientras los recuerdos acuden en masa a su mente. Las imágenes que fluyen son contempladas ahora desde una perspectiva diferente. La sumisión al tradicional molde femenino fue gestándose en ella inconscientemente y es en el instante del descubrimiento cuando la protagonista

⁴⁶¹ SCHULZ CRUZ, op. cit., p.118.

⁴⁶² El proceso de autoaprendizaje llevado a cabo por la señora Inés responde al esquema prototípico de una variante del subgénero de la novela de formación o aprendizaje y que se basa en la adquisición de una conciencia propia mediante la toma de contacto con una expresión artística, sobre la que se desarrolla toda una concepción vital, no sólo estética. Esta variante recibe el nombre de Künstlerroman o novela de artista. Vitor AGUIAR e SILVA, op. cit.

detecta la estrategia familiar. De este modo, el narrador es el encargado de transmitir ese proceso de autodescubrimiento mediante continuas referencias a su pasado, dando entrada a la memoria como objeto mismo de conocimiento⁴⁶³. Desde el comienzo de la novela el narrador se posiciona dentro de la perspectiva de la protagonista, olvidándose incluso de explicitar alguna información que sería útil para la comprensión lectora. Con este procedimiento, la voz narrativa desvía la atención desde lo accesorio hacia lo relevante, minusvalorando la importancia de la organización familiar a favor de la problemática de la protagonista. Para ello, por ejemplo, en el primer capítulo de la novela se introduce progresivamente a cada uno de los personajes que forman parte del entorno familiar de la señora Inés, obviando, sin embargo, el nivel de parentesco que les une a ella. Con esta estrategia, mediante la cual la voz narrativa se interna en la mente de la señora, se genera el necesario suspense para continuar la lectura. Dado que la trama comienza en el instante mismo de la toma de conciencia por parte de la protagonista, la estructura de la novela debe partir de dos partes contrapuestas, es decir, el desarrollo del vacío existencial que la acomete y la posterior resolución del conflicto.

Los recuerdos surgen automáticamente a raíz de la contemplación de un objeto, o en conexión directa con un nuevo pensamiento, cuando la toma de conciencia por parte de la protagonista activa la memoria para explorar las causas de su actual estado. Al hecho mismo de la sumisión corresponde también una incapacidad para observar todo aquello que escapa a su más inmediata realidad. La

⁴⁶³ René Jara considera que tanto en *El museo de cera* como en *La mujer imaginaria* se produce un desdoblamiento del punto de vista entre la mirada de los narradores principales y la percepción focalizadora de los personajes principales, de tal modo que éstos se convierten en *voyeur* y *voyeuse*, respectivamente. Se basa en un planteamiento inverso de la mirada narrativa, puesto que los protagonistas hacen suyo el punto de vista de los narradores cronistas, cuya característica fundamental es la capacidad de observación testimonial, desde una atalaya que les permite acceder a la información precisa. De esta manera, tanto Inés y Cristina en *La mujer imaginaria*, como el Marqués en *El museo de cera* adoptan la perspectiva de los narradores principales. René JARA, *El revés de la arpillera. Perfil literario de Chile*, ed.cit., p. 224.

genuina educación femenina había triunfado en la señora Inés hasta la fecha de su aniversario, momento en el cual se despierta, para iniciar un proceso de conocimiento, la memoria y la lucidez de la observación crítica. En un principio la memoria actúa a modo de flash-back, en imágenes inconexas, cuyo significado no ha sido totalmente descodificado por la protagonista:

“La señora Inés se había acordado, y las imágenes, después, se habían desvanecido, como las imágenes en la pantalla de un biógrafo” (p.10).

“Los detalles habían empezado a surgir después, lentamente, y habían empezado a ordenarse. Parecían las piezas sueltas de un rompecabezas: primero flotaban, dispersas, y en seguida acudían a su sitio, atraídas por un imán. La flotación de los detalles, su revoloteo, era un efecto de la memoria, de sus capas más oscuras, y el imán estaba radicado en la voluntad” (p. 52).

La seguridad ante el descubrimiento contrasta, en la protagonista, con la duda ante la veracidad de lo recordado, fruto de los años de dominación de su conciencia. El narrador acude al estilo indirecto libre para transmitir las preocupaciones de la señora Inés acerca de la inesperada llegada de un mundo interno que había estado adormecido y olvidado a lo largo de los años:

“Había que poner gran atención para no despistarse. Por ejemplo, no sabía si recordaba algunas cosas, o si creía que las recordaba, tan solo, y, en realidad, se las había escuchado a terceros, o las había soñado. Porque había cosas que no correspondían, piezas del mosaico que parecían que sobraban” (p. 53).

La memoria actúa sobre la protagonista de manera selectiva, al igual que había intervenido en épocas anteriores el olvido, eliminando aquellos aspectos que la represión familiar había soterrado. Memoria y olvido adquieren en esta novela categorías cognoscitivas que actúan como resortes que activan el proceso de adquisición de una perspectiva independiente y crítica. Cuando la señora Inés se adentra profesionalmente en la tarea pictórica, el ritmo frenético de los pinceles actúa

como un activo resorte de los procesos de la memoria. Ni ella misma puede explicarse por qué surgen en sus lienzos ciertas figuras que la retrotraen a tiempos pretéritos, no necesariamente vividos sino narrados por la mente enfermiza de su tío Salustio. De este modo, la memoria se transforma en una actividad pasiva, incontrolable y que genera en ella un universo artístico.

La linealidad obstaculizada en ocasiones por la entrada del recuerdo de acciones pasadas que domina la primera parte se ve interrumpida en la segunda y tercera partes por la aparición de otras voces narrativas. En la primera parte domina un narrador omnisciente que abusa del estilo indirecto libre para evitar la ruptura del ritmo que provoca el dialogo, teniendo en cuenta además, que estos primeros capítulos se organizan en la mente de la protagonista y que es su capacidad nemotécnica la que origina los acontecimientos narrados. En adelante, la memoria desciende a un segundo lugar, puesto que ya ha cumplido su misión educacional. La segunda parte corresponde al momento de la emancipación del personaje. La acción interior de la primera parte se exterioriza de ahora en adelante cuando el hecho mismo de la separación física del orden familiar y de la entrega meticulosa a la producción pictórica se ha consumado. Su campo social se amplía hacia el mundo de la bohemia y de la juventud, mientras observa el deterioro económico de la familia.

Este cambio mental y físico supone un cambio también en la estrategia narrativa. Los recuerdos son sustituidos ahora por la estricta observación del presente, puesto que la determinación del personaje ante su cambio de vida implica por su parte una nueva actitud hacia la realidad circundante. La narración, entonces, se amplía incluyendo voces desconocidas y plurales, así como voces más próximas, como la de Cristina, su nieta.

Desde el punto de vista narrativo lo más sorprendente de esta segunda sección se encuentra en la polifonía de los capítulos primero y tercero. En ellos se narra, a la manera de una crónica de la prensa rosa, la celebración de la boda entre Perico y Cristina. La distancia que toma la colectividad de narradores respecto a los personajes es aparentemente total. Los diferentes actantes son presentados de nuevo, según la relación de parentesco que guardan con los novios, momento en el que el ritmo impuesto hasta el momento se rompe con la reiteración de estas presentaciones, obvias para el lector:

“La fiesta, ofrecida por los abuelos paternos de la novia, es decir, por don Joaquín y por la señora Inés, tuvo lugar...”(p. 89).

“ Se supo que Cristina, la novia, había escrito...” (p. 90).

“amigos de Pedro Jesús y de Luis, los hijos de los dueños de casa” (p. 91).

La colectividad de narradores desplaza el foco de la historia narrada, su intimidad con la protagonista, hacia un análisis superficial del microcosmos santiaguino que se reúne en la fiesta. Todos los sectores sociales e ideológicos del Chile de la dictadura militar están representados en este cuadro: defensores y detractores del régimen se presentan por primera vez en el mismo escenario, poniendo nuevamente de manifiesto la incapacidad comunicativa y dialogante, así como la intransigencia de cada uno de los polos para entenderse. Esta inesperada utilización polifónica podría ser un residuo estilístico proveniente de las dos novelas anteriores, *Los convidados de piedra* y, fundamentalmente, *El museo de cera*, con la cual mantiene ciertas coincidencias, como la innecesaria explicitación de los narradores en el texto, sus tendencias ideológicas y su tono humorístico e irónico. Al igual que en la novela anterior, la narración de estos dos capítulos está dirigida desde la perspectiva de los triunfadores, con su acomodo en el poder y su inquebrantable odio hacia el sector opuesto:

“La intervención de la señora Inés, en su condición reciente, recién adquirida, de artista pintora, contribuyó a complicar el espectro de la concurrencia, porque vimos a un grupo de pintores melencólicos que rodeaban a Mary Tromben, la dueña de una galería de pintura, y a Benedicto Cabrera, el crítico. Más de uno de esos mamarrachos, sin duda, era hombre de izquierda, y no faltarían los comunistas prontos, cosa que nunca se había visto antes en esos salones y jardines” (pp. 91-92).

Los descalificativos verbales demuestran el punto de vista ideológico de los dominadores políticos, que, en este caso en particular, coincide con el de los narradores. El plural mayestático encubre y, a la vez, engloba al conjunto de los llamados “bien pensantes”, mientras subraya el desafío de la protagonista a la tradición económico-social burguesa:

“Ingresábamos en la antesala de tiempos mejores. ¡Había que admitirlo! Bebíamos champagne en un escenario incomparable, mientras contemplábamos en la distancia, contra el telón de la noche, el perfil de las edificaciones del futuro. La negación sistemática sólo era cosa de espíritus mezquinos, de chaqueteros o desconformados cerebrales. Los enemigos no podían perdonar nuestro éxito, y por eso nos atacaban en todos los frentes y con tanta furia” (pp. 94-95).

El planteamiento del espectro político-social del momento resulta plenamente funcional, teniendo en cuenta su estratégica colocación en la novela. La segunda parte explora la emancipación de la protagonista, como antesala ante la toma de conciencia personal y política experimentada en la tercera parte. En el momento evolutivo del personaje en el que se celebra la ceremonia, la señora Inés todavía no ha despertado a la realidad provocada por el movimiento militar, permaneciendo en ella la venda que le ha impuesto su marido. La autoimpuesta necesidad de acallar las habladurías dirigidas ante la desordenada vida sexual de su nieta puede considerarse como un remanente de su educación matriarcal. De este modo, el punto de vista de los narradores cronistas que aparecen en el inicio de su emancipación es, en cierto

600

sentido, el punto de vista instintivo de la protagonista. En adelante, y hasta la finalización de la novela, la señora Inés se dispone a descubrir la realidad existente, pero escondida a sus ojos, que habrá de llevarla hasta la participación activa en una manifestación en protesta por los métodos represivos de la dictadura.

Como si de un círculo se tratase, la segunda parte se cierra con una mención negativa dirigida hacia una de las cualidades positivas del régimen: el milagro económico. Exaltado y encumbrado por los asistentes más conservadores al banquete de bodas, es puesto en tela de juicio en el capítulo XIII, e irónicamente ridiculizado:

“el periodista cincuentón y calvo, riéndose a carcajadas, comentaba que ese *boom* podía ser otro producto de la fantasía criolla, de la inextinguible capacidad de los chilenos para fabricar mitos, y que, en ese caso, en lugar de *boom*, era, más bien, un globo de todos colores, enteramente hueco, que podía estallar al primer pinchazo”
(p. 170).

Explicitados en el texto como observadores incapaces de participar, desconciertan al lector con su inclusión innecesaria, “Podríamos escondernos detrás de los arbustos, en las sombras de la noche, y escuchar, pero no nos habían dado licencia para hacer preguntas”(p. 102). Del mismo modo, exteriorizan su función narrativa, el orden de su exposición y su objetividad, “Pero no nos detengamos. No abandonemos la narración para incurrir en la tentación especulativa” (p. 103). Son demasiadas las incógnitas que plantea esta aparición, pero cabría pensar que el narrador principal ha permitido esta intromisión como una licencia retórica, para recapitular la acción desde una óptica diferente.

Otra de las concesiones que se permite el narrador principal aparece en el capítulo XI de la misma sección. En esta ocasión, es Cristina, la descentrada nieta de la protagonista, la que narra en primera persona su propia incapacidad para enderezar

el rumbo. Su aparición es también funcional. La voz de la joven, como testimonio personal e íntimo responde a las preocupaciones que atenazan a la protagonista respecto a su futuro. La indecisión y la falta de criterio de la nieta suponen para la señora Inés una constante fuente de problemas, puesto que el porvenir de la joven forma parte del proceso de emancipación que ella experimenta. Cristina es el relevo generacional, la definitiva desaparición de la sumisión femenina al núcleo familiar. El diálogo que se entrama entre ellas al final del capítulo sorprende a la nieta y destruye su imagen preconcebida y distorsionada de la señora Inés, en base a los principios liberadores del *hippismo* de los años setenta, mientras pone de manifiesto que la joven tiene también una venda en los ojos que le impide ver con propiedad.

Ese diálogo será recuperado en el capítulo cuarto de la tercera parte, cuando, nuevamente, es Cristina la narradora en primera persona y elige como narratario a la protagonista. Mediante continuas referencias a la reacción de su interlocutora:

“Tú cambias de posición en la silla. ¿Estás aburrida? No, dices: no estoy aburrida” (p. 197).

“Tú guardas silencio un buen rato, pensativa, con los ojos clavados en las ramas de un sauce” (p. 198).

“Tú, sin perder la calma, dices: ¡Qué estupidez más grande!” (p. 198).

Cristina se adentra en el mismo proceso en el que se ha sumergido la protagonista, buscándose a sí misma y liberándose de sumisiones autoimpuestas. El hecho de que ella acuda a la señora Inés supone, en cierto sentido, el triunfo de la emancipación de ésta, ya que, a los ojos de su nieta, se ha convertido en una persona independiente y con su propio criterio. En la tercera parte, a su vez, la protagonista conocerá *in situ* la otra realidad del país, la tortura, las poblaciones marginales, la

censura, además del desmoronamiento económico de la familia, que le conducirá hacia la independencia total de su antiguo microespacio⁴⁶⁴.

Entre los recursos estilísticos utilizados en la novela destacan las continuas repeticiones, las descripciones extensas y pictóricas, y la incorporación de un humor que se centra en la ironía de las situaciones narradas. La repetición de términos relaja el ritmo narrativo y, al mismo tiempo, reincide sobre la idea presentada. Teniendo en cuenta que aunque se trata de una novela de aprendizaje, el narrador focaliza su atención sobre los pensamientos de la protagonista, porque es en ellos donde se origina el proceso evolutivo, cabe pensar que la reiteración de ideas forma parte de la toma de conciencia misma, y del proceso de autoconocimiento, como si el hecho de repetir una idea la llevase a su realización. Desde el inicio de la novela el lector intuye ese carácter reiterativo, que remarca la presentación del tema y el personaje, localizándolo en el tiempo y el espacio:

“A mediados de 1977, la señora Inés, o misiá Inés, como la conocía mucha gente, hizo un descubrimiento importante. Lo hizo el día exacto en que cumplió sesenta años, y fue un descubrimiento, además de importante, doloroso. La señora Inés descubrió (...) que había perdido su vida, casi toda su vida, mucho más de la mitad, en cualquier caso” (p. 7).

Estas reiteraciones incorporan un elemento poético al relato cuando mediante continuas anáforas, el narrador se recrea en lo expresado, reelaborándolo y reincidiendo una y otra vez sobre ello.

⁴⁶⁴ Para María Teresa Rodríguez la novela puede estructurarse siguiendo el orden cronológico que la encuadra en un periodo que se iniciaría en julio de 1977 y concluiría a finales de 1984. El interés de esta lectura estrictamente cronológica demuestra que “Edwards ha seguido minuciosamente la evolución de los problemas políticos del país, y sobre todo la de los problemas económicos y sociales. Las peripecias que viven la señora Inés y su familia son inseparables de ese proceso, y la precisión de la cronología deriva de un notable esfuerzo del autor para dar a su historia el fondo histórico adecuado, en estrecha relación con sus pretensiones de realismo”, Vid. RODRÍGUEZ ISOBA, art. cit., *EPOS*, 4, 1988, p. 230.

Más determinante para comprender la asimilación de la protagonista al texto es, sin duda, la utilización de descripciones pictóricas y detalladas de paisajes y escenarios. El narrador se sitúa para ello en el punto de vista de la artista, mientras los colores y las formas cobran especial importancia. Lo descrito se expone en perspectiva, en capas superpuestas, en abierto contraste con el telón de fondo que lo enmarca. Como resultado, surge una imagen natural, armónica y estática, al mismo tiempo. Los siguientes ejemplos determinan el enfoque perspectivístico de la descripción, superponiendo los diferentes elementos presentados en función de su localización y profundidad respecto al punto de mira:

“Detrás de la casucha había un canal de aguas tranquilas, que parecían un espejo inmóvil, picoteado por los mosquitos y los matapijos. Sólo se notaba que las aguas avanzaban en la parte en que lamían las hojas de un sauce. Se abrían en un ángulo agudo, de bordes temblorosos, frente a la mínima quilla blanda, de color verde. Detrás del canal se extendía un potrero húmedo, donde pastaban tres o cuatro caballos, y que remataba en un enorme contrafuerte de zarzamoras desgreñadas, de ramas salientes e hirsutas. Más allá de las zarzamoras había unos álamos y unos eucaliptos de cortezas desgajadas, colgantes, y al fondo, lejos, se divisaba la cordillera” (p. 14).

La mirada del observador parte desde lo más cercano a lo más alejado, todo ello focalizado y enmarcado por la cordillera. La imagen destaca texturas, colores, ángulos, formas, contrastes, movimientos, en el momento en el que la protagonista recuerda un paisaje de infancia. El detallismo pictórico de su memoria dormida ejemplifica, una vez más, la naturaleza artística que ha estado sumergida y olvidada, aunque existente en su interior, a causa de la tradicional sumisión debida:

“El mar se abría en lontananza, entre los pimientos, los pinos, las palmeras de una quebrada estrecha: una franja de mar delimitada por bordes pedregosos y el perfil de los troncos y de las ramas, incluyendo los penachos amarillos de algunos

aromos" (pp. 21-22).

La utilización de los términos "delimitada", "bordes" y "perfil" incide sobre el aspecto visual de la contemplación, mientras se pone de manifiesto la relación que cada elemento guarda con los otros ámbitos del conjunto.

En cuanto a los recursos humorísticos presentes en la novela es importante aclarar que a diferencia de otras novelas éstos no se encuentran en la ironía de las palabras utilizadas por el narrador dentro de su particular cosmovisión del universo narrado, sino que se presentan en el humorismo de algunas de las situaciones descritas. Generalmente esta ironía situacional se localiza en anécdotas que tanto el narrador como la protagonista consideran enteramente normales o al menos no precisan de una explicitación de su sorpresa. La introducción de la figura auxiliar del "callampero" es primordial para canalizar este tipo de humor, puesto que todo en él desborda la tradicional concepción de su estado. Conviene recordar que el término proviene del sustantivo "callampa" que hace referencia a las setas o champiñones que surgen espontáneamente en terrenos húmedos e incultivados. Por extensión, se aplica en Chile a la proliferación de protoviviendas construidas con materiales de desecho y que se acumulan en el extrarradio de las grandes ciudades. El callampero que aparece en la novela no es uno de los habitantes de esos barrios miserables sino que se posiciona en un estadio superior, actuando de alguna manera como el mendigo privado de la señora Inés y al mismo tiempo se presenta como su presunta voz de la conciencia. Este hombre malvive con los ingresos que la venta de botellas le proporciona, aunque su verdadera actividad consiste en la creación de poemas que la Sociedad de Escritores recolecta para ser reproducidos en cancioneros populares. La considerable dignidad de sus planteamientos desconcierta los prejuicios de la protagonista y al mismo tiempo la anima a seguir su ejemplo y dedicarse al mundo del arte a pesar de las posibles consecuencias. Su condición de artista marginal

contrasta paradójicamente con su dedicación a la cotización de acciones de bolsa, con la que logrará salvaguardar sus ahorros y proveerse de una fuente de ingresos para su jubilación:

“El caso es que él no les creyó ni jota. Si uno era pobre, tenía que andar con pies de plomo. Y si era pobre, y encima de eso, poeta, mucho más todavía. La poesía daba mucha libertad, pero era, al mismo tiempo, a juicio del callampero, una esclavitud recontra grande. ¿No lo sabía la señora Inés? (...)”

“¡Una esclavitud recontra grande!”, insistió el callampero. Y entonces, había que andar con mucho cuidado. ¡Vivo el ojo! Nada de financieras, fondos mutuos y otras linduras! Él tenía una platita y la puso toda en un Banco de Uol Estrit.

“¿Cómo?”, preguntó la señora Inés.

“Wall Street”, corrigió el callampero, pronunciando las palabras con cuidado: “¡Nada de cuentos!”.

Que le pasaran sus dividendos en dólares, ¡en moneda dura!, cada tres meses, y él se quedaba tranquilo, debajo de su sauce... El día que se acabara Wall Street, podían sentarse en el suelo, a la sombrita, ¡a esperar la bomba! ¿No le parecía a la señora?” (p. 240).

Lo risible e irónico de la situación no se encuentra únicamente en la pronunciación de la mayor bolsa de comercio del mundo, ni en la sorpresa de la señora Inés, sino en el hecho de que el callampero posea unos conocimientos mucho más prácticos y fiables de las finanzas que los hombres de la familia de la señora. Tras la ruina económica del padre y el hijo, después de haber invertido grandes sumas de dinero en una urbanización de veraneo de lujo que desapareció a medida que un barco japonés destrozaba todos los recursos marinos de la costa, la voz del callampero resuena paradójicamente más creíble. Fiel a su estilo irónico y transgresor, el callampero es finalmente expulsado de su irregular emplazamiento cuando se descubre que alimentaba su casa con la energía que robaba a la Compañía de Electricidad.

IV. 2. 3. 2. La narración como justificación.

En las dos novelas analizadas a continuación, la voz narrativa en primera persona toma por vez primera las riendas de la transmisión de información en la novelística de Jorge Edwards. La transición hacia el perspectivismo activo del personaje, confundido en novelas anteriores con la visión limitada del narrador, responde en estas narraciones a la voluntad confesional de los protagonistas, involucrados en procesos que se escapan de su órbita de cotidianidad. La confesión se transforma, de este modo, en un método de expiación de posibles culpas y al mismo tiempo en un proceso de análisis interior y del microuniverso circundante previo al descubrimiento final.

María Zambrano ha analizado el género literario de la confesión desde un punto de vista metafísico-filosófico, partiendo de las conexiones con diferentes géneros. Contrariamente a lo que sucede con la novela, el relato confesional parte de la inmediatez temporal, caracterizada por el concepto de confusión. Desde la inmediatez del breve tiempo disponible, la confesión retrocede en una búsqueda de otro tiempo sobre el que se estructura el relato. De esta manera la constante lucha en el tiempo se convierte en este género en una acción con el tiempo. Frente a la autobiografía, en la que el narrador expresa una cierta complacencia ante su éxito y/o fracaso, en la confesión el narrador se transforma en sujeto, revelándose a sí mismo.

Para la filósofa, la confesión es la respuesta a una situación individual que en la mayoría de los casos responde a circunstancias históricas. A su juicio, proviene de una humillación previa porque sólo cuando el individuo se enfrenta a una situación de este tipo necesita "que su propia vida se le revele. Y para lograrlo ejecuta el doble movimiento propio de la confesión: el de la huida de sí y el de buscar algo que le

sostenga y aclare”⁴⁶⁵. De este modo, partiendo de la desesperación inicial intenta alcanzarse la esperanza final del individuo que trata de superar esa fase que propicia la creación de la confesión.

Edwards ha dotado a los narradores de las novelas *El anfitrión* y *El origen del mundo* de la capacidad de expresión a través de un género didáctico-ensayístico de expresión subjetiva⁴⁶⁶ que les permite explicar unos hechos que, de un modo u otro, les atormentan, ante un interlocutor implícito. Este procedimiento exige una justificación por parte del protagonista, que está obligado a dar cuenta de dichos hechos. El texto se subjetiviza, por lo tanto, cuando la perspectiva del narrador está enfocada hacia la interpretación singular de lo contado.

IV. 2. 3. 2. 1. *El anfitrión.*

El anfitrión es una novela estilísticamente simple, concisa y humorística, donde la utilización de elementos fantásticos, unido a la magistral creación de un personaje antiheroico e ideológicamente escéptico, convierte esta obra en una de las más acertadas producciones del autor. Pese a estar ambientada en la antigua Alemania Federal⁴⁶⁷, la novela reincide en la temática característica de Edwards, la sociedad chilena y la imposición de un orden, ya sea de tipo familiar o socio-político e ideológico. La seriedad de la dictadura pinochetista gravita a lo largo del relato, sin embargo, es transmitida bajo la óptica deformante de una farsa carnalesca, que en cierto sentido, recupera la ligereza del tono expuesta en *El museo de cera*.

⁴⁶⁵ María ZAMBRANO, op. cit., p. 32.

⁴⁶⁶ GARCÍA BERRIO y HUERTA CALVO, op. cit.

⁴⁶⁷ La novela fue escrita en 1986, en Alemania Federal, gracias a una beca concedida por el Servicio de Intercambio Alemán, y es muy posible que la incorporación del contexto alemán respondiese a las propias exigencias de la ayuda económica.

No será hasta la publicación de su quinta novela cuando el autor incorpore la técnica de la confesión o memorias personales, que habría de continuar en su trabajo posterior, *El origen del mundo*. En ambas, el protagonista, en primera persona, relata un hecho que, de alguna manera, ha cambiado su vida, debido a su misteriosa relevancia. Para los dos personajes, la apaciguada y rutinaria existencia en la que están inmersos da un vuelco cuando algo inesperado, y al mismo tiempo intrascendente, les conduce a través de un proceso enloquecedor y paranoico. La narración en primera persona va transmitiéndonos la evolución de este proceso, mediante la utilización de técnicas que aceleran y desconectan la lógica del discurso, desde su inicio hasta su desenlace. Al mismo tiempo, cuando la locura del protagonista exige ser relatada desde la distancia de un narrador exterior, la novela incorpora diferentes voces para facilitar la comprensión del texto.

La anécdota de la novela *El anfitrión* es, como hemos visto en el capítulo precedente, la siguiente: Faustino Piedrabuena, exiliado chileno en Berlín Este, entra en contacto, por casualidad, con un extraño personaje, Apolinario Canales, poseedor de un espíritu seductor, que le propone, después de realizar un itinerario que les conduce desde Alemania Oriental hasta Santiago de Chile, un pacto político, según el cual, a cambio de su pasado, él se convertiría en el nuevo hombre fuerte de Chile, armonizando los dos sectores ideológicos que en aquel entonces dividían el país. Aferrado, inicialmente a su memoria como único sustento del ser humano, Faustino, seducido por el poder y la gloria que le ofrecen, opta por aceptar las normas del contrato y firmarlo. La novela está relatada desde el final, en el momento mismo de la creación de la confesión, una vez que el narrador-protagonista decide vender su pasado y se lo comunica a sus compañeros de partido. En los instantes previos a la firma del contrato, la narración de lo ocurrido hasta el momento se convierte para él

en una doble necesidad, no explicitada. De una parte, la tentación de aclarar, en la medida de lo posible, la irracionalidad de los sucesos previos que le llevan a convertirse en Demetrio Aguilera Sáez, el candidato a futuro presidente del país, y por otro, dejar constancia de la presencia humana de un ser que, una vez completados los acuerdos pactados, habrá dejado de existir, porque su pasado habrá desaparecido. Sin embargo esta segunda necesidad queda reducida por la limitada introducción de la acción del recuerdo, lo cual permite concluir que no se trata de reafirmar la presencia autobiográfica del desaparecido Faustino Piedrabuena, sino de justificar lo ocurrido a modo de salvaguarda, cerrando una fase de su existencia para abrir inmediatamente una segunda:

“Aunque no sepa si ellos me tomaron en serio, y no sepa, por consiguiente, lo que va a pasar ahora conmigo, pienso aprovechar el tiempo que me queda, el que me dejen ellos, o la suerte, o lo que sea, para contar la historia. Pase lo que pase...”
(p. 9).

Este abrupto comienzo genera una serie de incógnitas, que no se irán desvelando hasta la parte final del relato. La aparición de la forma “ellos” como presuntos antagonistas abre espacio a una trama de intrigas y suspense, desde el momento en el que ni el mismo narrador-protagonista conoce el desenlace de los sucesos relatados, o cuanto menos, sus últimas consecuencias. El texto, quizás debido a las limitaciones temporales que los sucesos imponen para su confección, acude directamente desde el principio a la fiel expresión escrita de los hechos. El narrador consigue mantener la intriga en su estado máximo, porque no adelanta ninguno de los acontecimientos conocidos por él, ni ofrece comentarios explicativos ni reflexiones a posteriori que relajen la tensión narrativa, a sabiendas de que ya todo ha terminado. Antes al contrario, el narrador se sitúa en el mismo plano de los acontecimientos narrados, exponiendo paulatinamente tanto la irracionalidad de los

hechos relatados como sus imprevistas reacciones antes éstos. No se trata en última instancia de una recapitulación en sí misma, sino que la confesión desgana cada uno de los pasos dados por el protagonista, en su largo camino, de un modo progresivo, de tal manera que el lector tiene la sensación de que los sucesos son contemporáneos al desarrollo de la acción leída, y no a su redacción. En esta absoluta linealidad de la anécdota se condensa la concisión de un relato que obvia toda referencialidad innecesaria para su comprensión. Las digresiones desaparecen, porque la novela mantiene un movimiento permanente, donde la pluralidad de escenarios contrasta con la concentración temporal, en un intervalo de apenas dos semanas. Por otra parte, el paralelismo entre los hechos narrados y su escritura recae sobre el carácter justificativo del texto puesto que sitúa al lector en un plano de identificación absoluta con el personaje, en función de la descripción acelerada y desquiciante del proceso de succión al que el anfitrión le somete.

El comienzo de la novela está inspirado en el estilo narrativo de la novela picaresca. Siguiendo el mismo esquema introductorio, la narración presenta la información necesaria en cuanto al nombre, nacimiento y familia del narrador-protagonista, lo que redundante en su inconsciente necesidad de explicitar aquellos breves detalles biográficos que definen su persona y la identifican:

“Mi nombre completo, para empezar, es Faustino Joaquín Piedrabuena Ramírez (...) Después del nombre civil, el nacimiento. Nací en Talca, a una cuadra de la plaza principal, en un caserón de tres pisos, y pasé mi juventud, y los años que se llaman de madurez en Santiago” (p. 9).

La reproducción del modelo picaresco no resulta del todo descabellada, teniendo en cuenta que, a lo largo del texto, como si de un lazarillo se tratase, el protagonista se ve arrastrado por una especie de “amo”, al que inconscientemente seguirá en sus continuos viajes, con el escondido deseo de alcanzar, no la fama y el

dinero, sino el poder. Al mismo tiempo, este específico lazarillo siente la necesidad de justificar la narración de su relato, para que el público lector comprenda la importancia de los acontecimientos y la falta de alternativas que el anfitrión le había dejado.

La narración, como hemos visto, se lleva a cabo a posteriori de los acontecimientos ocurridos, con la perspectiva de la finalización de los mismos y el final de la crisis emprendida por el protagonista. Sin embargo, éste, como narrador, trata de mantener el suspense, analizando progresivamente los hechos, desde un punto de vista cronológico. A sabiendas de la irrealidad que estos hechos plantean para el lector, el narrador ofrece posibles alternativas de interpretación, haciendo hincapié en las múltiples opciones de comprensión. Por esta razón, después de la haber concordado una cita con Apolinario, la primera, y antes de que el lector posea más información anticipatoria sobre lo que habría de suceder en el futuro inmediato, el narrador-protagonista plantea, a través de la figura profesional de un compañero psicólogo, la posibilidad de que todo haya sido fruto de las enfermedades o ilusiones mentales propias de las largas estancias en el exilio:

““Lo que pasa”, comentó Vladimir, “es que el exilio tiene un efecto acumulativo, insidioso, y al cabo de los años presenta fenómenos enfermizos, fantasmas, precisamente, fantasmas que se instalan en nuestra mente y se pasean por sus vericuetos, por sus galerías...”” (p. 25).

De modo similar al utilizado en otras novelas y cuentos, el narrador se vale del recurso del sueño como requisito introductorio de elementos fantásticos e irreales. La irracionalidad de los sucesos experimentados conduce a Faustino a creer que lo ocurrido es producto de un sueño que adquiere las características de una alucinación cuando el narrador admite la posibilidad de que el viaje con su anfitrión sea fruto del hecho de “soñar despierto”. De modo similar, el narrador-protagonista utiliza el

612

recurso onírico para evitar las explicaciones, a sí mismo y a los funcionarios de la oficina de inmigración alemana, acerca del viaje en helicóptero sin escalas desde Berlín occidental hasta las afueras de Santiago de Chile.

La novela no adelanta acontecimientos ni se explaya en la descripción de lo ocurrido con anterioridad, y los sucesos son relatados linealmente, para mantener la intriga y para mostrar el proceso evolutivo que el personaje experimenta, hasta la firma del contrato. En general, elude las digresiones y las desviaciones temáticas porque no dispone del tiempo necesario para tales asuntos. El narrador rememora de este modo las circunstancias que definieron su viaje con el anfitrión y las enormes dificultades que habría de sortear a lo largo del mismo. Para facilitar la comprensión final sobre la decisión tomada, expone en todo momento las emociones que le embargan, tal y como si el texto estuviese relatado desde la perspectiva del presente de los acontecimientos: “hasta el punto de que lo narro ahora, con la obsesión de consignarlo en el papel antes de que la memoria empiece a fallarme, y mientras lo escribo, el pulso me tiembla” (p. 171).

La única ruptura de la concreción se encuentra en la aparición, si bien escasa, de los recuerdos de su infancia y juventud. La funcionalidad de su aparición se establece cuando éste es el único medio de preservar su pasado antes de su desaparición. Sin embargo, el lirismo propio del recuerdo infantil, en contraposición con la desgraciada vacuidad del presente en el exilio, aparece desmitificado, degradado por la incorporación del estiércol, como símbolo de la realidad más concreta y palpable:

“Mis persistentes recuerdos eran más bien rurales, primitivos: unas campanadas en un atardecer, voces febriles en la barra del Club de Talca, el perfume de las frutillas del huerto, detrás del tercer patio, cerca del gallinero y de las conejeras, de manera que tenía que luchar, ese perfume, contra el olor del estiércol de

los conejos grises y de las gallinas mezcladas, Leghorn, Castellanas, variopintas. A lo mejor había un huaso a caballo en la desembocadura del Maule, entre el blanco de la espuma, que se arremolinaba, y el viento, que dispersaba y se tragaba el chillido estridente de las gaviotas” (p. 15-16).

En otras ocasiones, el recuerdo surge por asociación de ideas, gracias a la intervención del anfitrión que logra conectar en la mente del protagonista la visión del mundo capitalista de la parte occidental de la ciudad con el recuerdo de su juventud en Talca. Estos recuerdos habían sido eliminados de su memoria durante los trece años previos de exilio.

Para aumentar la sensación de irrealidad que la narración va desgranando progresivamente, y, en cierto modo, para justificar su condición de víctima respecto a los métodos persuasorios del anfitrión, el narrador se vale de un recurso que elimina la concatenación de acciones para situarlas en un plano lineal superpuesto en las que los diferentes escenarios surgen automáticamente ante la vista del narrador-protagonista, sin la transición necesaria entre los diversos lugares visitados a lo largo del viaje. Para ello, el narrador acude con frecuencia al uso de verbos introductorios que destacan el componente sorpresivo de las acciones narradas, toda vez que su voluntad ha sido anulada en función de las exigencias del anfitrión:

“y me encontré, sin saber cómo, dictándole al hombre de la vestimenta de seda mis señas personales” (p. 19).

“Me veo caminando por un suelo de baldosas...” (p. 28).

“Me vi chupando un tubo multicolor, que despedía brillos psicodélicos” (p. 76).

“Me vi frente a una fachada de cemento, a curvaturas, aluminios, ojos de buey de los años treinta” (p. 90).

Aunque en líneas generales la novela mantiene un ritmo estable, pueden observarse ciertas diferencias de tono en la segunda parte, respecto a la primera. El

hecho de haber separado la novela en dos partes responde a la necesidad de determinar la importancia que la proposición de Apolinario Canales supone para el narrador-protagonista. La irracionalidad de la propuesta produce en éste un estado de agitación constante que implica un nuevo registro de transmisión. En la primera parte el texto se desliza rápidamente. El narrador, apremiado por la prisa, evita la subordinación y utiliza el tiempo verbal de la acción, el pretérito indefinido. Los hechos sustituyen a la reflexión, porque, en realidad, el protagonista, seducido por el deslumbrante estilo de su anfitrión, no tiene tiempo para reaccionar:

“Me levanté, perplejo, desnudo, estremeciéndome al sentir el contacto de las tablas heladas, y cerré la ventana. Me vestí a la carrera, y antes de salir en la punta de los pies, lancé una mirada al bulto que todavía roncaba en la cama” (p. 38).

Las descripciones son igualmente someras y en general escasas. Se utilizan fundamentalmente con dos propósitos, dependiendo de su función, de tal modo que pueden ser informativas, ayudando a la comprensión de la acción, o evocativas, cuando hacen referencia a un escenario del pasado o describen un paisaje chileno que deslumbra al narrador. A pesar de su escasa longitud, en su capacidad acumulativa, como si de leves pinceladas se tratase, la imagen transmitida llega al lector de modo nítido. El narrador, en su concisión, ha conseguido la síntesis perfecta entre la economía de medios y la expresión totalizadora:

“Del dormitorio salimos a un recinto amplio, alto, donde había una pileta en el centro y donde todo, desde la pileta a las paredes, se hallaba revestido con azulejos blancos. A los costados había espacios que correspondían, me pareció, a camarines y salas de gimnasia. Creí percibir un aparato empotrado en un mueble de cuatro ruedas, dotado de cables y de terminaciones metálicas, y me dije que podía servir para aplicar electricidad” (p. 84).

Pese a que la voz del protagonista parece desconfiar de su propia visión, en su objetividad y frialdad se concentra una breve alusión a los métodos represivos de

la dictadura. Este tipo de comentarios fugaces, de apariencia espontánea y acrítica se manifiesta en ocasiones a lo largo de esta primera parte para hacer referencia a la irrealdad del viaje iniciado con ayuda del anfitrión. El tiempo se transforma en una categoría nueva, inaprensible, al igual que el espacio, puesto que no operan sobre ellos las tradicionales leyes de la física. El continuo movimiento provoca en el narrador la sensación de que el tiempo se ha ampliado de manera que aquella mañana en la que todo comenzó ha quedado relegada a la incertidumbre de la inconcreción temporal del presente, cuando los días se perciben como siglos. Además, se produce en el narrador-protagonista una percepción dislocada de los sucesos, de modo tal que la linealidad y progresión de las diferentes acciones presentadas por el anfitrión se suceden sin intervalos de tiempo, sin descanso ni tregua, en una constante renovación del espectáculo ofrecido, sin posibilidad de que el narrador pueda detenerse a pensar. De modo similar se manifiesta la imposibilidad de reconocer espacios o recordar la trayectoria seguida, fruto de la vocación del anfitrión para desestabilizar al protagonista:

“Y todo el tiempo tuve la sensación de que no salíamos a la superficie, a pesar de que ahora, al recordar esos primeros minutos, descubro que numerosos detalles se me han borrado, y no tengo certeza, lo que se llama certeza, de casi nada”
(p. 28).

En la segunda parte, en consonancia con la paranoia que supone para Faustino su permanencia clandestina en Chile, el ritmo pierde la concisión de la primera parte, mientras aumenta la incertidumbre y la reflexión. Su voz se hace más interna e íntima. La sordidez del ambiente santiaguino y el hecho de considerarse en eterno peligro en su propio país genera en el protagonista un discurso que demuestra su cambio de conciencia, y la ambigüedad destructiva respecto a la propuesta de Apolinario Canales:

“Me paseé por las dos habitaciones como un león enjaulado. ¡Querían que no me preocupara! Si me pillaban, un clandestino llegado en esos días de Alemania del Este, iban a creer que estaba metido en los famosos contrabandos de armas. ¡Y aunque no lo creyeran! Me harían papilla primero, de acuerdo con las costumbres dominantes, y después preguntarían” (p. 136).

La tranquilidad y el humor de la primera parte se van transformando, paulatinamente, a lo largo de la novela, en un confuso enredo del pensamiento que transmite la angustia del personaje. Otro de los contrastes que se puede apreciar en la novela entre las dos secciones en las que está dividida se encuentra en la utilización del humor. Puede llegar a sorprender, en algunos casos, el fondo risible, teniendo en cuenta la pusilanimidad característica del protagonista. Su acomodo a la inactividad del exilio y su instintivo miedo a los compañeros de partido han generado en su escritura un trasfondo burlesco e irónico, que ridiculiza a todos ellos, incluido el propio narrador. Esta carga humorística ha sido posible únicamente ahora, cuando Faustino está a punto de alcanzar el poder que Apolinario le ofrece. Además, la intimidad que proporciona el silencio de la escritura permite al personaje explayarse en críticas despectivas hacia su anterior condición.

En la primera parte, el humor se manifiesta en breves pinceladas, en comentarios irónicos respecto al pequeño mundo que lo rodea. El narrador asume cierta distancia y superioridad sobre lo observado, una vez que su posición dentro del grupo ha cambiado:

“Huerta es un periodista de nuestra prensa de izquierda, un reportero de batalla, que se ha tenido que ganar la vida en el West como repartidor de diarios. Profesiones vinculadas, como se puede apreciar” (p. 23).

“En ese caso, habría respondido Faustino, con solemnidad, podemos dar nuestras relaciones por terminadas. Te meto a la taza del excusado y tiro de la cadena” (p. 33).

Las situaciones risibles se multiplican en la primera parte cuando el personaje hace recuento de su existencia previa al exilio berlinés y devienen fundamentalmente del aspecto contradictorio que supone su aparente falta de inquietud ante la posibilidad de ser detenido por el régimen pinochetista y la gravedad de la situación planteada. Así, por ejemplo, cuando Faustino accede a la embajada de Israel en busca de asilo político es atendido por un funcionario amable que “sólo quería lavarse las manos cuanto antes, como su antiguo conocido Poncio Pilatos” (p. 11). Ante la imposibilidad de conceder permisos de asilo por parte de la embajada, y ante la contingencia de ser detenido a la salida de la misma, Faustino sale del edificio portando un colchón con destino a la embajada de Italia, gracias a la ayuda del funcionario.

En la segunda parte esta distancia desaparece y la clarividencia del narrador se ve suplantada por una serie de situaciones hilarantes, que se ven amortiguadas por el pánico que atormenta al personaje. Cuando Faustino consigue escapar de los tentáculos de su anfitrión, entra en un proceso neurótico, en el que todo extraño se considera, automáticamente, un potencial enemigo. En el siguiente ejemplo, el protagonista responde humorísticamente a los insultos provocadores de un grupo que se encuentra en un bar de estilo norteamericano, sin apenas pretenderlo:

“¿Quévraión?” gruñó uno de ellos, y yo, confundido, puse cara de pregunta.

Poco me faltó para pedir que me aclararan la frase, o que me la tradujeran” (p.

132)⁴⁶⁸.

⁴⁶⁸ La frase en cuestión debe leerse de la siguiente manera: ¿Qué mirai huevón? Para Marco Antonio DE LA PARRA, en su ensayo “Edwards, *El anfitrión*, nota de lectura”, *Revista Iberoamericana*, n° 168-169, Pittsburgh, julio-diciembre 1994, pp. 1009-1014, el lenguaje elegido en esta novela connota un riesgo debido a la profusión de chilenismos que en contacto con el exilio simbolizan la atemporalidad propia del expatriado: “El habla seleccionada (...) realiza una operación de exorcismo, una especie de submarinismo del desacierto y la oblicuidad, de la confusión y el desatino, mostrando todas las oblicuidades y elipses de nuestra comunicación, los pliegues donde se anida el temor y el extravío, la pequeñez pública y la soberbia privada de nuestro pueblo”(p. 1011).

Las situaciones risibles se concentran en el momento en que Faustino, de regreso a Alemania, cae presa de la angustia ante la imposibilidad de explicar su irregular llegada al aeropuerto de Berlín con un pasaporte falso. Su lenguaje se transforma en ese instante de tensión cuando su contenida rabia se dispara por la acción del pánico sufrido⁴⁶⁹. El humor de los comentarios irónicos de la primera parte, que tenía como objeto de burla a sus compañeros de partido, se convierte en un humor situacional que, paradójicamente, afecta al protagonista en primera instancia.

Aunque el texto está narrado mayoritariamente en primera persona, la autoconfesión desaparece cuando se incorporan al texto voces en segunda y tercera persona. El experimento iniciado en *La mujer imaginaria* adquiere mayor consistencia en esta novela si bien, en líneas generales, la pluralidad de perspectivas no rompe el tono y la finalidad global del texto. En muchas ocasiones se trata de un discurso en tercera persona, omnisciente y que acude frecuentemente al uso del estilo indirecto libre para retransmitir los pensamientos del protagonista, especialmente en lo que respecta a la incorporación de comentarios críticos e irónicos. Para Bernard Schulz, los cambios de voces narrativas son insustanciales y “uno se puede arriesgar a afirmar que no pasan de ser estilísticos”⁴⁷⁰. Sin embargo, pueden encontrarse algunas razones funcionales para su incorporación. Su aparición demuestra, una vez más, un contraste entre las dos secciones de la novela, siendo tres los capítulos en los que se incorporan otras voces en la primera parte, y siete en la segunda. Suelen presentarse en aquellos momentos en los que el personaje pierde su conciencia, para garantizar la completa transmisión de los hechos, o cuando aquél realiza acciones

⁴⁶⁹ Para Jose Miguel Oviedo uno de los puntos más interesantes de la novela se encuentra en la segunda parte, cuando Faustino se enfrenta consecutivamente a la esquizofrenia y el temor que supone tener que dar explicaciones de un asunto que ni él mismo consigue comprender y que se enfrenta a la percepción que los demás tienen del mismo. ¿Cómo explicar a su hija que no tiene nada que ver con el atentado fallido a Pinochet? ¿Cómo explicar a sus correligionarios que ha sido víctima del poder de su ubicuo anfitrión? ¿Cómo explicar su entrada clandestina a Santiago? José Miguel OVIEDO, “*El anfitrión*, de Jorge Edwards” *Vuelta*, 140, julio 1988, pp. 39-40.

⁴⁷⁰ SCHULZ CRUZ, op. cit., p. 155.

que parecen contradecir sus convicciones. La utilización de una segunda persona que encubre a una primera persona corresponde a la voz de la conciencia de Faustino, para cuestionar sus acciones y permitir un mayor grado de reflexión, puesto que suele coincidir con escenas cuya acción es más reducida.

Así, por ejemplo, en la primera parte es un narrador impersonal el que narra la escena en la que Faustino accede a una relación sexual que, inicialmente, va en contra de sus principios. El impulsivo rechazo que la relación con una joven, aparentemente menor, le produce obliga al personaje a incorporar una nueva voz que le permita obviar el asunto. Cuando su voz personalizada es recuperada, se ha producido una elipsis temporal que encubre el periodo de la relación con la joven. La presencia de aquel narrador omnisciente se justifica, asimismo, dada la posible confusión que los acontecimientos provocan en el protagonista:

“No habían salido de los aperitivos, en verdad. Por disparatado que eso fuera. Faustino, quizás por eso mismo, conservaba una memoria más bien confusa de los pasos siguiente” (p. 32).

En la última parte de la novela se presenta una mayor proliferación de diferentes voces narrativas, coincidiendo con la progresiva culminación del suspense de la trama. En estos casos, la aparición de un narrador en tercera persona resulta obligatoria dada la transitoria y aparente locura final de Faustino. Inmovilizado en una enfermería y acosado por sus compañeros, el personaje desarrolla un tono de irreverencia que no le había caracterizado en etapas anteriores. Por otra parte, Faustino es consciente de que su mente se ha dividido en dos personalidades distintas, a raíz del uso de anestésicos:

“y caviló que el líquido verdoso le dividía a él en dos personas: la que observaba lúcida, y callaba, y el charlatán aquejado de cretinismo” (p.177).

Con sus propias palabras, el narrador-protagonista advierte sobre el doble juego de ópticas aplicadas al hecho observado: la íntima, en primera persona, y la distanciada, en tercera persona.

En medio de estas dos perspectivas se encuentra una mezcla de ambas, observadora y crítica, que actúa como la voz de la conciencia del personaje. Aunque mantiene el tono general de la novela, ágil y dinámico, se presenta en segunda persona, cuyo interlocutor es el protagonista. El ritmo es más envolvente y repetitivo, porque recupera pasajes ocurridos y narrados con anterioridad, pero con una mirada diferente. Faustino consigue escapar de su implacable anfitrión en dos ocasiones: después de la aventura con Margarita de la Sierra, y minutos antes de la firma del contrato. Ambas desapariciones son narradas en segunda persona, coincidiendo con el momento de mayor neurosis para Faustino. Antes de la presunta firma del contrato cuando el pánico se adueña del protagonista, el narrador utiliza una segunda persona cuyo destinatario es Faustino con el fin de favorecer el carácter reflexivo de los acontecimientos. El narrador, atemorizado ante la posibilidad de perder su pasado, huye del edificio de la bolsa mientras analiza los sucesivos pasos dados, reflexionando sobre los contradictorios sentimientos que lo embargan y actualizando el futuro desdoblamiento de la personalidad del protagonista. La utilización de la primera persona restaría aceleración a la narración y la convertiría en una disquisición interior:

“Comprendes, en una fracción de segundo, todo el disparate de tu situación: no tienes destino ni papeles, no vas a ninguna parte, tu domicilio real es inconfesable, y tu solo aspecto, con tu vestimenta nueva desde la corbata hasta la punta de los zapatos, y con cara de que el diablo en persona te pisa los talones, es eminentemente incongruente, absurdo” (p. 127).

Hacia el final de la novela, el narrador, adoptando la personalidad del suplantador, Demetrio Aguilera, retoma la segunda persona con el fin de establecer un distanciamiento respecto a la realidad de los acontecimientos, creando en el lector la sensación de incertidumbre y vaguedad, puesto que desconfía de la cordura del personaje. Cuando Faustino yace en la camilla, anestesiado y confuso, increpado por la condescendencia de sus compañeros de exilio, cree observar la figura protectora del anfitrión; en ese momento, el narrador explica en segunda persona la alegría que se apodera del protagonista y anticipa la posibilidad de firmar un contrato que lo comprometa menos que el anterior. Las dudas sobre la realidad de ese contacto entre el anfitrión y su víctima surgen naturalmente al comprender la esencia soñolienta del personaje, así como el simbolismo de la vestimenta de aquél, que recupera los viejos zapatos que Faustino había arrojado a la basura en Santiago. La asociación de imágenes implica un sueño premonitorio para el personaje porque anticipa la firma definitiva del contrato.

La multiplicación de voces narrativas culmina hacia el final de la novela con la incorporación de la primera persona narrada desde el presente de los acontecimientos, que no de la escritura. Bajo estas coordenadas el narrador describe una conversación con el Psicólogo en la que éste intenta demostrar la locura transitoria de Faustino. Al transmitir la escena desde el presente, el narrador favorece la sensación de distancia entre el personaje y la situación descrita, creando un doble juego de perspectivas, en la que ambos personajes se analizan recíprocamente.

IV. 2. 3. 2. 2. *El origen del mundo.*

El origen del mundo es una novela de intriga narrada en primera persona, que relata el proceso paranoico del narrador-protagonista, Patricio, fruto de los

infundados celos que le produce la sospecha de que su esposa, Silvia, y su mejor amigo, Felipe Díaz, que, en ese tiempo se ha suicidado, debido a una depresión alcohólica, han sido amantes en algún momento de sus vidas. Como toda intriga se nutre de un constante empeño por desvelar y al mismo tiempo encubrir la información a la que tiene acceso el protagonista en su proceso detectivesco de búsqueda.

La narración transcurre en el breve espacio de una calurosa semana parisina, en un instante de la vida de los protagonistas en que el tiempo parece haberse detenido, o cuanto menos ralentizado, fruto del acomodo en el que su posición social, cultural y su edad les han situado. La justificación inconsciente del conflicto que destruye esa dulce monotonía que invade su existencia surge mediante la unión de dos factores externos paralelos pero sin ningún tipo de relación a priori: la contemplación del cuadro *El origen del mundo* de Courbet y el repentino suicidio de un viejo amigo. La mente del doctor Patricio Illanes comienza espontáneamente a establecer conexiones entre el erotismo prohibido del cuadro y la manía coleccionista de fotografiar a sus amantes del amigo muerto, y llega a la conclusión de que su esposa le había engañado con éste durante muchos años. A lo largo de los diez primeros capítulos, el narrador-protagonista se introduce en una espiral neurótica, de la que no podrá salir, sin perjuicio para su salud. Finalmente, a la manera de *El jardín de al lado*, de José Donoso⁴⁷¹, el lector descubre la voz personalizada de Silvia en el desenlace, aportando una solución falsa, pero concluyente, al problema de su marido, mientras ofrece una información desconocida por el protagonista y que sólo ella podría transmitir. Una vez más, el autor insiste en la necesidad de explorar la pluralidad de perspectivas que eviten el partidismo de la mirada única. La lectura

⁴⁷¹ En esta novela ocurrida, asimismo, en el exilio, el capítulo final resulta sorprendente cuando descubrimos que es la esposa del atormentado protagonista la que ha estado narrando toda la trama.

completa de la novela, propone un juego de ambigüedades, en el que la posible relación amorosa entre Silvia y Felipe no ha sido ciertamente descartada. Sin embargo, la novela va más allá de la simple constatación de la verdad, porque en el relativismo de las mentes de los personajes, las verdades son, sencillamente, lo que cada uno está dispuesto a escuchar, creer y admitir⁴⁷². La novela está diseñada sobre una aparente estructura policíaca o detectivesca, que parte de la constatación de un hecho, el adulterio de Silvia, y que culmina en el descubrimiento de los motivos o móviles que llevaron a los culpables a cometer el delito imputado. Para ello, el narrador principal necesita la complicidad de una serie de narradores cuyo conocimiento de los hechos es fragmentario pero que en conjunto determina el marco generador del trágico desenlace. Sin embargo, la esencia de esta novela-enigma⁴⁷³ se presenta contaminada desde el inicio porque la visión del recolector de pruebas y testimonios está viciada por la consideración culpable apriorística de la esposa adúltera, de este modo, sus esfuerzos no van encaminados a demostrar lo que realmente sucedió sino a corroborar que el engaño de Silvia con Felipe se llevó realmente a cabo. Por otra parte, la finalidad de la estructura policíaca se basa en el descubrimiento final de la verdad, de tal manera que la novela no puede cerrarse mientras éste no se manifieste. En *El origen del mundo*, sin embargo, la verdad se convierte en una categoría ontológica subjetiva definida como la confirmación de los detalles que atormentan al narrador. De ahí proviene la presencia final de Silvia como voz enunciativa, destinada a revelar al narrador-principal una mentira que para

⁴⁷² Este procedimiento se reproduce en muchas otras novelas del autor, en la tendencia a no desvelar el misterio y mantenerlo oculto con el fin de que sea el propio lector el que saque sus propias conclusiones. Pensemos por ejemplo en el nunca probado incesto de "El orden de las familias", en la agresión de Silverio a don Marcos en *Los convidados de piedra*, en el paranoico viaje a Chile de Faustino en *El anfitrión*, o en el presunto consentimiento de Toesca ante la infidelidad de su esposa en *El sueño de la historia*. El suspense se mantiene a lo largo de todas estas novelas y cuentos porque no es éste el objetivo último de su razón de ser, sino la plasmación de una dualidad de actuaciones y comportamientos.

⁴⁷³ Con este término define Barthes la estructura de las novelas policíacas. Roland BARTHES, *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral, 1967, p. 224.

él adquiere las características de una verdad salvadora y al lector un enigma cuya resolución no implica un cambio esencial en el devenir vital de la pareja.

La paranoia del narrador-protagonista enmarca la recreación textual entre dos obsesiones aparentemente intrascendentes: la concentración espacio-temporal y el frenesí que produce la canícula estival parisina. La rapidez de los acontecimientos, es decir, la muerte de Felipe, el descubrimiento de la posible infidelidad de la esposa y la búsqueda desesperada de pruebas fehacientes que la confirmen, encierra las elucubraciones del protagonista en el espacio de apenas una semana. Mientras, el calor tropical que sufre la ciudad en esos días desata la fiebre en el personaje, hasta transformarlo en un ser irreconocible incluso para sí mismo. Las altas temperaturas que azotan la capital francesa, a inicios del mes de agosto, superan lo normalmente establecido. La intensidad de este calor se expone en el texto como un hilo conductor, que se retoma a lo largo de los sucesivos capítulos. Comienza a actuar en el momento exacto en el que Patricio deja de ver a Felipe, y se intensifica en los instantes de la búsqueda de pruebas que confirmen el adulterio. Por último, se difumina en el amanecer, cuando Silvia le lleva a su casa y aclara todo el problema. La situación se ve agravada porque la recopilación de datos se realiza en el periodo de máximo calor, después del mediodía, traicionando la rutinaria costumbre de la siesta:

“El calor aplastante de la calle me hizo sentir que estaba muy mal, que quizás había sufrido un síncope cardíaco sin darme cuenta” (pp. 84-85).

Al igual que ocurría en *El anfitrión*, los primeros capítulos de la novela están narrados desde la serenidad que define a una persona “de su suavidad, de su discreción, de su cortesía” (p. 107), mientras que la parte final se caracteriza por la ruptura de su carácter racional y la caída en un abismo de angustias y miedos. La acción que da cuerpo a la novela ambientada en Alemania es sustituida, en París, por

las constantes reflexiones del protagonista. Incluso en aquellos instantes de mayor fanatismo, Patricio ofrece su versión de los hechos, enfatizando las reacciones propias y ajenas. Como psicólogo y médico generalista, asiste perplejo a los cambios de su conducta y trata de establecer un análisis de sus actos:

“La conversación con Madame Léotard, poco rato más tarde, fue, creo, aún más absurda, ¡lo cual no es poco decir! Hubo momentos en que sentí el soplo de la demencia detrás de la oreja, en que Madame Léotard, si hubiera sido una persona menos educada, menos delicada, me habría expulsado de su casa a patadas, con viento fresco” (p.133).

Este hecho focaliza la atención en el proceso evolutivo del personaje, situando en un segundo plano a los demás actantes, ya que toda la trama responde a una creación mental, que se desenvuelve en el exterior, pero que debido a su potente imaginación paranoica, no parece estar al alcance de los restantes personajes. Pese a las posibles asociaciones entre *El anfitrión* y *El origen del mundo*, el tono general de ésta última contradice la concisión narrativa de la primera. Antes al contrario, el ritmo se demora en continuas digresiones y las frases se deleitan en subordinaciones que, en ocasiones, ponen en peligro la propia coherencia sintáctica:

“la observé con la máxima atención, con un grado de atención que nunca, desde que la conocí hace alrededor de treinta años, cuando ella estaba en sus increíbles veintitantos (siempre había dicho Alfredo Arias, cuando se los mira con la perspectiva de los sesenta o de los setenta, son increíbles) y yo en mis verdes cuarenta, había puesto en ella” (p. 77).

La alteración sintáctica y la incorporación de digresiones que amplían la perspectiva de lo expresado recuperan el tono enrevesado de *El museo de cera*, coincidiendo, asimismo, en el motivo que origina la trama, es decir, el adulterio de una joven esposa. El tema es retomado en esta novela desde el punto de vista del máximo afectado, en un París desmitificado y en el contexto de unas vidas realizadas,

626

pero inmersas en sus propios rituales rutinizados. El escenario social y político pierde consistencia, respecto al que sustentaba la dramatización de la problemática del Marqués, porque a la altura de 1996, después de la caída del Muro de Berlín y en un Chile pacificado y democrático, la actividad política es sustituida por las lecturas revisionistas y las tertulias de sobremesa. Aunque existen muchos aspectos de la contemporaneidad expresados en la novela, como por ejemplo la guerra de Bosnia Herzegovina o la Conferencia Internacional de la mujer, celebrada en Pekín, la novela recrea un mundo más personalizado e íntimo. Nos encontramos ante el primer y único relato del autor que no tiene como eje básico a la sociedad chilena. Los protagonistas son mayoritariamente chilenos y latinoamericanos exiliados en París, continuando el mito intelectual de la capital francesa como centro cultural del mundo. Sin embargo, las únicas referencias que existen sobre el pasado chileno se encuentran en un lenguaje plagado de chilenismos, y en la constatación de que tales términos son efectivamente chilenos:

“(diminutivo muy chileno de Patricio, mi nombre)” (p.17).

“Como decimos en mi tierra, en el Norte Grande y en el Sur Profundo: ¡la firme!” (p. 27).

“como se decía en mis tiempos de Iquique” (p. 53).

La novela explora, asimismo, el humor situacional, utilizado anteriormente en la segunda parte de *El anfitrión*, cuando el personaje, angustiado por su situación autogenera una capacidad humorística que aligera la carga pesimista del asunto⁴⁷⁴. Este humor de tipo exagerado y absurdo se consolida en la presente novela cuando Patricio resuelve, ocasionalmente, con humor, la aventura paranoica en la que está

⁴⁷⁴ Siguiendo a Cristina VEGA, “En torno al humor situacional. La amenaza como ficción humorística”, en *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, nº 11, Madrid, 1993, pp. 333-352, podemos considerar este tipo de humor bajo la consideración de “situacional”, es decir, aquel humor desvinculado del chiste, de las unidades verbales finitas reproducidas en cada pronunciamiento, más cercano al ingenio porque su total interpretación debe estar insertada en un contexto que la delimita; estas manifestaciones humorísticas deben interpretarse dentro del contexto emisor.

inmerso. En cierto sentido, la búsqueda de una solución satisfactoria conduce al narrador a una percepción distorsionada y caricaturizada de sí mismo, basada en la exageración propia de la búsqueda. Mediante el humor, el protagonista transmite en primera persona el extrañamiento ante la acumulación de despropósitos. Contemplándose con ironía y cierta burla libera al personaje de la carga grotesca y agónica que en el fondo le acoge. La personalidad exagerada de aquéllos que le asisten en su pesquisa, unida al carácter inquisitorial del protagonista, crea una serie de situaciones risibles que llegan hasta el lector tamizadas por las propias observaciones del narrador. Patricio se vale de ese humor para contemplarse a sí mismo como espectador de sus propias actividades, o para degradar a ciertos personajes:

“tuvo la impresión de que no lo decía en broma, de que lo decía con una seriedad helvética o germánica que le había contagiado el profesor, germánico japonesa, seriedad del corazón relojero y banquero de Europa” (p. 37).

“Conseguí, pues, una importante información: el nombre de la filósofa (Esmeralda), junto con la probabilidad de que su padre, el jalapeño, o el japonés de Jalapa, haya sido admirador de Victor Hugo” (p. 131)⁴⁷⁵.

“Yo estaba rojo, tembloroso, la piel me ardía, y tuve la sensación de que las hortensias de Madame Léotard, con sus corolas azulinas, opulentas, se estremecían, riéndose de mí a carcajadas” (p. 137).

El humor de una voz que se observa a sí mismo dentro de un marco de exageraciones provocado por la acción del calor aletargante que dificulta la tarea recopilatoria diluye la presunta gravedad de los hechos narrados para convertirse en una sutil denuncia del paso del tiempo como esencia misma del devenir humano.

⁴⁷⁵El paréntesis y su contenido son nuestros.

IV. 2. 4. La historia ficcionada y la ficción histórica en *El sueño de la historia*.

La génesis de la novela *El sueño de la historia* debe situarse alrededor del año 1979, cuando Edwards regresa a Chile por primera vez después de un autoexilio provocado indirectamente por la pérdida de la posición diplomática, como consecuencia de la publicación de las memorias cubanas, *Persona non grata*. Un año después, Edwards es invitado a formar parte de la Academia de Chile de la Lengua, un órgano oficial que mantiene cierta independencia respecto a los brazos tentaculares de la dictadura. En el discurso inaugural que habría de darle paso a la toma de posesión de uno de los asientos de la academia, “Mito, historia y novela”, el escritor chileno defiende la originalidad de la obra del historiador Eugenio Pereira Salas, su predecesor en el cargo, por considerarla integrada dentro de “una corriente en que los márgenes entre la historia en su aspecto científico y la literatura narrativa no están definidos, ni podrían estarlo”⁴⁷⁶. Investigando las publicaciones de este historiador “de cosas menores”⁴⁷⁷, Edwards descubre en una *Historia de arte en el reino de Chile* la relación de los amores furtivos y los sinsabores del matrimonio formado por Toesca y Manuela Fernández de Rebolledo. De este modo podría perfectamente aventurarse el inicial carácter autobiográfico de la novela, estableciendo una línea de conexión entre Edwards y el Narrador, en un periodo paralelo y exacto. La fascinación compartida que el dúo Narrador- Edwards presenta hacia la figura históricamente documentada del arquitecto romano, Joaquín de Toesca y Ricci, es latente incluso en el texto de incorporación a la Academia de la Lengua cuando se adelantan exactamente las bases de una novela que habría de ser publicada veinte años después.

⁴⁷⁶ EDWARDS, art. cit., *Hoy*, 1980.

⁴⁷⁷ Entrevista a Jorge Edwards, en *Crónica de Hoy*, México, 3 de septiembre de 2000.

IV. 2. 4. 1. La narración y el Narrador.

Desde el punto de vista narratológico la novela se divide en dos partes diferenciadas temática y cronológicamente, que funcionan como una falsa caja china y cuyo fin último consiste en la eliminación de la tradicional noción del campo de espacio del narrador. Su función está entrelazada en medio de la trama y de ella depende para su autodefinición. Toda la acción está narrada por una voz coral que relata una serie de sucesos en primera persona del plural y con una amplia voluntad de dejar constancia de su presencia retransmisora. Esta voz, semi-omnisciente e indefinida, traslada al lector las observaciones de tinte histórico y sociológico de un personaje central unificador, conocido expresamente como el Narrador, que se dedica a investigar y comentar lo que posteriormente será relatado por los narradores corales. El arriesgado experimento resultante descentra la atención del lector en los primeros capítulos, porque la información es suministrada por diferentes voces sin que ello altere el contenido o la perspectiva de la misma, en un juego de constantes repeticiones y ecos. Sin embargo, conforme avanza la lectura, la funcionalidad de la galería de narradores expuesta confirma la relatividad de la relación entre la ficción y la realidad y entre los hechos históricos comprobados y los sugeridos o supuestos. Cuando el Narrador, un escritor de cierto prestigio y de suavizadas tendencias socialistas, regresa a Chile después de unos años en el exilio, se encuentra por casualidad con una colección de documentos en un viejo apartamento del centro de Santiago, perteneciente a un difunto profesor universitario de Historia⁴⁷⁸. La voz narrativa que traslada al lector los acontecimientos cotidianos llevados a cabo por el protagonista es la misma voz que contrasta y autoriza la recreación de unos hechos históricos documentados en los viejos archivos, guiada por el investigador en ciernes

⁴⁷⁸ Este aspecto coincide tangencialmente con lo expuesto por Edwards en "Mito, historia y novela", de tal manera que además de estas tres variantes debería incorporarse una vez más el concepto de memoria personal como producto generador de la trama.

en primera instancia, insistiendo sobre el proceso mismo de elaboración y las dudas y lagunas que surgen cuando no existe certeza explícita de lo sucedido, momento en el que entra en juego la suposición y la creación ficcionalizada que hilvana los datos contrastados para generar una totalidad significativa⁴⁷⁹.

Siguiendo el modelo planteado en *Los convidados de piedra*, en el que una cena conmemorativa da pie a una lectura sociológica de la clase media-alta santiaguina anterior y posterior al golpe de estado, en la presente novela se toma como pretexto la tormentosa relación matrimonial de dos personajes de cierto relieve a finales del siglo XVIII para hacer una revisión de la historia chilena desde los momentos finales de la Colonia hasta el inicio de la Independencia. Todo el foco de atención gira, como hemos visto en el capítulo anterior del presente estudio, en torno a un personaje oscuro y misterioso, un arquitecto italiano de apellido Toesca, encargado de realizar los planos y de guiar las obras de construcción de la Catedral y de la Casa de Moneda, y a su joven esposa, la Manuelita, adúltera por irremediable naturaleza, que pese a su desorden moral despierta una profunda compasión y simpatía en todo aquel que le rodea. Por otra parte, y en abierto paralelismo de personalidades, se establece la historia de la vida cotidiana del Narrador, con su esposa e hijo y el resto de la familia, para documentar el proceso democrático que derrocó la dictadura militar chilena a finales de la década de los años ochenta. Existen muchas y notables coincidencias en la propia trama, tanto en el nivel de la composición del carácter de los personajes como en el nivel histórico, entre dos periodos caracterizados por una radical dominación de las conciencias y que ejecutan

⁴⁷⁹ Los narradores cronistas reproducen la actitud del narrador de *El Quijote* aunque pueden diferir en la manera en que se apropian de los sucesos narrados. Frente a otro tipo de narradores que poseen la hegemonía del conocimiento de los hechos, los narradores-cronistas refuerzan su papel de meros reproductores y reintérpretes; de ahí que duden, que desconozcan o no aventuren un desenlace, que demuestren las variadas versiones, coincidentes con las variadas interpretaciones de lo sucedido. Ver José Ricardo MORALES, art.cit., *Mapocho*, 50, 2001.

de un modo inconsciente sus últimos aleteos antes de evolucionar hacia otras formas de gobierno. El recurso de un narrador grupal con la capacidad de adentrarse en la mente de los personajes facilita la labor interpretativa del lector cuando unifica la significación de las dos entidades históricas y accede al proceso creativo elaborado por el personaje central, el Narrador, del que deriva prácticamente el cien por cien del texto. Este personaje actúa como un prisma que atrae y refleja todo lo que sucede a su alrededor, si bien de un modo ciertamente pasivo, al mismo tiempo que de forma activa recopila una serie de hechos históricos enterrados en un viejo estudio. De forma directa o accidental, como observador atento y prudente, accede a una considerable cantidad de información relacionada con el momento histórico-social contemporáneo, que por falta de perspectiva carece de orden y lectura. Esta labor interpretativa le corresponde a una categoría narrativa superior, que en función de la debida distancia, pueda dar cuenta de ella. De este modo, se produce una aparente identificación de funciones narrativas, puesto que por un lado se presenta un Narrador que analiza un proceso histórico en torno a un personaje enigmático, y por otro, un grupo de narradores que analiza la situación que rodea al Narrador mismo.

En un principio, la explicitación de esta voz coral se asocia únicamente al momento en el que el Narrador se adentra en la lectura de sus viejos documentos, lo cual ocurre desde las primeras e inmediatas horas de su regreso al país. En ese instante, cuando el personaje central pasa a desempeñar una labor creativa, la voz coral se reafirma para marcar la distancia entre su propia creación y el trabajo que éste realiza. Sin embargo, lo sorprendente es que en la mayoría de los casos esa voz plural lo único que hace es recalcar el proceso de visualización de los datos leídos o la determinación de sobreentendidos y suposiciones, sin ofrecer nada nuevo:

“El Narrador cree, como ya hemos visto, que estuvo en el banquete del mazapán. Que contribuyó, con su espíritu bromista, a inventarlo. Pero nosotros, por razones de cronología, tenemos dudas” (p. 35).

“Al Narrador le gusta mucho la idea. Hasta sospecha que don Manuel podría ser, a pesar de su odio al desorden populachero, o más bien por eso mismo, un obispo ateo, miembro secreto de la masonería. Pero el Narrador, aquí, ¿o nosotros en el lugar suyo?, opta por suspender el juicio. No quiere gastar pólvora en gallinazos, en conjeturas inútiles, y nosotros lo entendemos” (p.35).

La utilización del presente de indicativo sugiere una identificación temporal entre la lectura y su transmisión en el papel, mientras que la pregunta retórica formulada en el fragmento implica una reconsideración del carácter omnisciente de una voz plural que, a fuerza de adentrarse en la mente del protagonista, duda sobre la fiabilidad y procedencia de ciertos juicios de valor.

Para comprender la funcionalidad de esta voz coral es necesario analizar previamente las motivaciones y características del personaje central unificador. Como ya hemos visto, de él se desconoce incluso su verdadero nombre, a pesar de que parece intuirse que para continuar la saga familiar, le corresponde ser Ignacio, el segundo, tal y como se sugiere en el propio texto. Sin embargo, la insistencia en denominarle Narrador implica una actitud de uso por parte de la instancia narrativa superior, puesto que al privarlo de nombre le priva también de una identidad propia que lo defina y lo separe del resto. Como Narrador todo el foco de interés se centra en el desempeño de sus funciones dentro del texto y como espejo que refleje los acontecimientos que surjan a su alrededor. Su categorización como Narrador, no como personaje, categoría en la que se introducirá al final de la novela, está íntimamente relacionada con el tema más recurrente de la narrativa del escritor chileno, el orden, en su adhesión o rechazo. Ignacio segundo sólo puede ser considerado como Narrador cuando no forma parte del orden que intenta analizar.

Cuando la distancia desaparece y decide ingresar a la tradición familiar y social impuesta pierde automáticamente sus privilegios y desciende hacia una posición inferior desde el punto de vista del análisis de lo circundante. Inicialmente se define como un historiador aficionado y un narrador en proyecto, su personalidad aislada y observadora es su mayor baza, puesto que en general permanece en una actitud pasiva y a la espera de acontecimientos, recabando información indirectamente a través de terceros.

El inicial desprecio hacia cualquier tipo de orden establecido es el motor de acceso a la investigación que el Narrador lleva a cabo basándose en la información recogida, sobre unos acontecimientos ocurridos al final de la Colonia. Los viejos manuscritos simbolizan el rechazo a lo establecido en la sociedad que le rodea, así como una incapacidad total de adaptación al medio, pero también sugieren una válvula de escape, un entretenimiento vicioso que a mayor información exige un mayor empeño en la búsqueda. En el capítulo tercero de la primera parte, cuando apenas ha comenzado la lectura de los documentos encontrados por azar después de haber alquilado un viejo apartamento en el centro de la ciudad, el personaje descubre sus verdaderas intenciones, los deseos ocultos que le han llevado a regresar a su país después de más de nueve años en el exilio.

La concepción de la historia encontrada en los antiguos manuscritos estudiados se canaliza como tabla de salvación, hasta tal punto que cuando los sucesos contemporáneos le saturan e invaden llega a considerarlos una intromisión en su verdadero objetivo y le molesta todo tipo de obligación que le aparte de su cometido único. Saturado como está por la falta de entendimiento de la mediocridad del presente y sintiéndose poco relevante ante cualquier tipo de toma de decisiones relacionadas con su entorno familiar, el Narrador “intent(a) vivir en forma vicaria, a

través de otros" (p.129), de los personajes dormidos en los polvorientos documentos, y que con sus avatares colman las expectativas vitales del analista. A este hecho se une la categorización explícita del Narrador como objeto fundamentado para ordenar una trama dada. Esta determinación adjudicada por la voz narrativa coral del texto implica una profunda distancia con respecto a los demás personajes de la novela, actuando como una entidad superior e intocable que no posee capacidad de dirección alguna:

"El Narrador, que no era nada de ayudador en lugares o circunstancias públicas, y que no debería ayudar, se supone, a sus personajes, por muy secundarios que sean..."(p. 357).

Privado de su vertiente activa y relegado a un papel visualizador y analista, el Narrador se refugia en la concentración de las viejas historias de la Colonia para superar el tedio contemporáneo, cuando descubre la imposibilidad de recuperar el diálogo que pretendía continuar a su llegada. Como historiador en ciernes e intelectual físicamente alejado de la cotidianidad santiaguina del momento, el Narrador desarrolla una capacidad sociológica unida a la meramente lúdica, regida por sus intereses particulares como hombre de letras interesado en la recreación de antiguos sucesos. Esta nueva tendencia sale a la luz a través de comentarios de raíz pedagógica que pretenden extraer enseñanzas relacionadas con la idiosincrasia y las tendencias sociales chilenas y que surgen a partir de la comparación entre la historia colonial y la contemporánea. La lectura inteligente y activa permite establecer conexiones sociológicas que determinan el talante nacional y dan sentido y justificación a la actualidad del país y sus habitantes. Se caracterizan por su negatividad generalizada, proveniente de una concepción poco esperanzadora de la realidad chilena a raíz de los sucesos políticos y sociales que la determinan, y a una tendencia a considerar la historia desde un punto de vista cíclico que permite la

repetición constante de acontecimientos y sucesos debido a la falta de análisis y memoria a escala nacional:

“Porque el hombre, se decía el Narrador, soporta la realidad en dosis muy reducidas, cuentagotas. Y es por eso que estamos donde estamos” (p. 117).

“Así eran las cosas, se dice, y así, hasta cierto punto, siguen siendo. O agachamos el moño, o nos rompen los cojones” (p. 125).

En los momentos de mayor tensión, la desubicación ideológica del Narrador y el desdoblamiento temporal que le permite refugiarse en épocas diferentes y distantes relajan el tono de los acontecimientos mediante el uso de pinceladas humorísticas depositadas en comentarios analíticos frescos y espontáneos. A través de este recurso consigue romper la monótona gravedad de las situaciones narradas, en comunicación directa con el lector, como destinatario interactivo conocedor del contexto real en el que se inserta el sutil comentario jocoso:

(El Narrador) “Conoce, por ejemplo, de vista, y hasta de presentación, de saludo, de vagos recuerdos de la Escuela de Leyes, al Ministro en visita que fue designado a la mañana siguiente en la causa de su hijo. Era un hombre dos o tres años mayor que él, y que en los tiempos de la Escuela, si la memoria no le falta, si el personaje es el mismo, hablaba mucho en los rincones, se agitaba, se movía por los pasillos, por los patios, por las antesalas, más bien bajito, de pelo ensortijado, ojos azulinos, preguntones, vestimenta gris, la caricatura del leguleyo en estado puro, ya entonces. ¡Qué precocidad, se dijo él, y qué vocación, qué destino!” (p. 109).

La obsesión del Narrador por refugiarse en el pasado llega a ser, sin embargo, preocupante incluso para sí mismo, cuando se siente incapaz de discriminar entre el presente y los documentos, y cuando establece comparaciones constantes entre hechos ocurridos en un tiempo anterior y aquéllos más recientes, alimentadas por su potente imaginación y una dedicación absoluta. Siendo plenamente consciente de sus excentricidades, el Narrador se recrea en su singularidad, puesto que lo que para él

resulta vital carece de importancia para los demás y suscita su enojo cuando éste pierde la perspectiva para establecer asociaciones y parentescos poco significativos, dada la trascendencia de los episodios actuales. Consciente del papel que se ha autoimpuesto en el desarrollo y transcurrir de la trama histórica, el Narrador va más allá cuando se adjudica una visión omnisciente para observar cada detalle, en detrimento de su capacidad crítica y eliminando abiertamente la posibilidad de intromisión. De este modo, incluso en aquellas situaciones que le afectan personal o emocionalmente, el Narrador levanta una barrera protectora que le defiende de las agresiones externas, le mantiene en una posición de control y al mismo tiempo le separa del resto de los demás personajes:

“pero él no tenía derecho a sentir rabia. El Narrador era ubicuo, indiferente, o se dejaba dominar por una pasión que sólo podía ser formal, narrativa, de los ojos mentales, del oído interno, de la memoria, no exclusivamente propia” (p. 354).

“Yo no soy un monio ni soy revolucionario – respondió él-. Yo soy el Narrador. Me corresponde estar en todas partes, en un lado y en el otro, y en ninguno” (p. 363).

Ésta es básicamente la imagen de pasividad que transmite el Narrador, necesaria para desempeñar su papel con totales garantías. Sin embargo, como categoría narratológica se enfrenta a las dificultades propias de todo historiador a la hora de iniciar la búsqueda de documentación y de ordenar cronológicamente los datos seleccionados, rellenando los huecos vacíos mediante el recurso de la suposición. A lo largo de la lectura asistimos exclusivamente al proceso de búsqueda pero nunca se especifica la voluntad del Narrador para materializar toda la información encontrada en una trama histórica. Reservando las horas de luz para descansar, dormir y hacerse cargo de las imposiciones familiares, el Narrador se asegura la soledad y oscuridad del toque de queda para refugiarse en sus archivos. El

toque de queda representa un paréntesis en el devenir temporal, una obligación dictada por el gobierno para detener el tiempo, que paradójicamente permite al creador establecer conexiones con el pasado, una vez que se ha detenido el constante flujo cronológico. Esta imposición detiene además la libre circulación de vehículos, protege el silencio y fomenta la oscuridad, convirtiendo la Plaza de Armas y el céntrico barrio en el que habita el Narrador en una suerte de espacio atemporal en el que los personajes del declive colonial salen de los documentos para moverse con entera libertad en un escenario real, a través de las páginas de los apolillados archivos. El Narrador, consciente de la delicadeza de sus afirmaciones, lamenta al final de la novela la disolución del toque de queda como símbolo de la reconciliación entre el pasado y el presente.

La pasión con la que se enfrenta al material documentado, unida a la inicial lectura del mismo, permite al Narrador rellenar los espacios indocumentados mediante conjeturas y suposiciones que no debe en ningún caso justificar puesto que su objetivo no es elaborar un estudio histórico sobre un arquitecto italiano en el Chile colonial. La información se va desvelando por sí misma, siguiendo el flujo natural de la lectura y por ello se incorporan datos que rozan tangencialmente el tema tratado, en la órbita del interés general y cuya importancia no se define en relación con los protagonistas sino en cuanto se constituyen como parte del contexto social y político del momento.

El Narrador funciona como una unidad de perspectiva limitada que establece un sutil contraste entre su capacidad re-creativa respecto al relato situado cronológicamente en el periodo colonial y su restringida capacidad de observación respecto al mundo que le rodea, particularmente en todo aquello que se relaciona con las andanzas de su hijo, el Nacho.

La recreación del periodo colonial a partir del personaje de Toesca se lleva a cabo mediante la incorporación de una pluralidad de textos seleccionados y de voces narrativas que se funden con las conjeturas propias del Narrador a la hora de hilvanar una trama dispersa. Sin embargo, el Narrador se ve obligado a establecer una linealidad cronológica que ordene y estructure la caótica trama encontrada en los archivos. La minuciosa reconstrucción de los hechos narrados a partir de una serie limitada de textos se establece a través de la reproducción del lenguaje propio de la época, que determina además las diferencias socio-culturales de los diferentes personajes:

“-¿ Cómo pudiste fazer eso?- le preguntó.

-No sé, mamita linda.

- Pudiste mandarlo p’al otro mundo.

(...)

- Quería que desapareciera por un tiempo, nomah, mamita.

- Pa’juntarte con el otro.

- Pa’juntarme con mi Negrito. – admitió ella, después de un segundo silencio. Y no le importaba que después golviera. ¡Que golviera, mamita, pero después! Porque con ese unto de los espárragos se iba a enfermar de la guata, por un buen rato, y así dejaría de molestarla, de picanearla, de vigilarla-: de vigilarme todo el día con sus ojos de loco, su cara de hueso con pellejo... ¿capís, mamita?” (p. 138).

Para mantener una fidelidad lo más cercana posible a la situación ocurrida, el Narrador, a través de la voz coral, explícita en la mayoría de los casos la adición de aspectos pertenecientes a su propia imaginación, en aquellas ocasiones en las que no existen detalles escritos que la confirmen. En ese instante, y a raíz de las futuras consecuencias que esos episodios acarrearán, el Narrador se concede entera libertad para reorganizar unos hechos que han quedado eliminados de la historia por falta de

pruebas y testimonios. Bajo estas coordenadas se reproduce, por ejemplo, el primer supuesto contacto entre Manuela y su amante, el Negro Goycoolea:

“El Narrador supone, puesto que no hay muchos detalles, aun cuando la imagen del techo de tablones con las aves que lanzaban graznidos, chuecos, de pesadilla, figura en una de las crónicas recogidas por el historiador difunto. Supone, y se imagina, después, que Juan Joseph, de regreso en la casa de Toesca y la Manuelita, empapado hasta la médula de los huesos, tomó un baño de tina caliente, y que una de las negritas le frotó la espalda con una esponja, mientras doña Manuelita esperaba afuera y le contaba la avenida del río a su madre, que se había ido a vivir con ella durante la ausencia de Toesca en Lima” (p. 55).

Partiendo de una serie limitada de datos verificables, el Narrador configura el desenlace final de la escena ofreciendo una imagen completa de una situación favorable al adulterio de la joven, ante el consentimiento de la madre, la ausencia del marido y el erotismo que provoca la figura de Goycoolea. La falta de certeza respecto a los hechos narrados puede manifestarse, asimismo, mediante el empleo de las formas verbales condicionales, cuya función en el texto consiste en declarar un suceso al mismo tiempo que se cede terreno a la libre interpretación por parte del lector:

“Oscilaría entre una forma de pasión y la otra, un tipo de locura y otro tipo.

Pero, por extraño que pareciera, no cambiaría esa vida, esa vibración, sin duda enfermiza, por nada. Ya habría dejado hace tiempo de soñar con el regreso, con los paisajes de las estatuas mutiladas, de pasto crecido entre columnas rotas. Esperaría, en cambio, junto a la ventana de su dormitorio, mordisqueando los barrotes, y vería la sombra que corría de regreso al convento, y la de Goycoolea enfundado en su capa” (p. 180).

En ocasiones, el Narrador cede el punto de vista al personaje, aunque mantiene su voz, para reflejar los pensamientos ocultos de Toesca y aligerar el tono pausado del estilo directo e indirecto cuya manifestación exige la presencia constante

640

del Narrador mediante el empleo de verbos declarativos. De modo paralelo, es frecuente la dislocación del punto de vista entre el Narrador y uno de los personajes permitiendo la convivencia de la primera y la tercera personas dentro de un discurso establecido desde la focalización de un personaje al que la voz enunciativa se niega a ceder el control absoluto:

“Supo, también, la Manuelita Fernández, supe, que ese cochero que contrató Toesca (...) era un ex alguacil que le habían recomendado los curas para que me vigilara” (p. 101).

“Entonces tomó, tomé la decisión” (p. 102).

“Pero ella estaba decidida. ¡Yo! Pa’que aprenda, nomás, a maltratarme, a ponerme un carcelero” (p. 103).

Ejemplos de esta técnica se encuentran a lo largo del capítulo XII de la primera parte, narrado a dos voces desde una perspectiva unitaria, mediante la incorporación del relato directo de la joven y la focalización indirecta del Narrador que se sitúa alternativamente en el plano de la omnisciencia y la corriente de conciencia. En el fondo, es la voz del personaje la que se superpone con mayor nitidez debido a la particularidad misma del relato, puesto que se estructura sobre la justificación de Manuela para comprar y preparar el veneno con el que intenta vengar la afrenta hecha por su marido.

La transición hacia la narración efectuada directamente desde la focalización del personaje se presenta en un grado mayor en el capítulo XI de la segunda parte, cuando Toesca descubre un nuevo engaño de su esposa, cuyo escándalo aumenta debido a la presencia de uno de sus clientes. El capítulo se inicia desde la perspectiva del narrador intercalando párrafos provenientes de las cartas y archivos conservados que habían sido escritos por Toesca utilizando el lenguaje y la grafía propios de su tiempo histórico:

“Nunca llegué a imaginar” escribiría, “que me fuere ingrata y mal correspondida, una Muger, que despues de serlo mia, havia Recivido de mi tan singulares favores, y beneficios, y Sobre todo, que era tratada con el mayor amor y estimacion...” (p. 205).

El movimiento hacia la primera persona, cediendo el peso de la narración al punto de vista del personaje de Toesca mediante la modernización de un lenguaje colonial que ahora se adapta a los parámetros lingüísticos propios de los tiempos habitados por el Narrador, eliminando así la transcripción exacta de sus documentadas palabras, se realiza de manera automática, sustituyendo la forma “él” por el pronombre “yo” y explicitándolo en la narración. El capítulo inmediatamente siguiente dentro del contrapunto general que estructura la novela está narrado directamente desde la voz focalizadora de Pepita, la hermana de Manuela. Su aparición en primera persona resulta plenamente funcional porque dota al relato de un punto de vista más íntimo y privado, descrito desde la inocente bonhomía que define a este personaje femenino. La acción del capítulo reproduce la violenta detención de Manuela para ser conducida al Beaterio donde habría de permanecer recluida durante años. La mirada de Pepita representa los temores de las desvalidas mujeres y las emociones que las embargan en tales circunstancias, de tal manera que la interpretación del lector aparece contaminada por un punto de vista que se sitúa en el lado de las presuntas víctimas.

IV. 2. 4. 2. La voz coral.

Como hemos mencionado anteriormente, por encima del Narrador-Personaje que desarrolla y rescata la práctica totalidad de la acción del relato se sitúa una voz coral que retransmite, comenta y ordena la misma, mientras se adentra en la mente del Narrador-protagonista. La estrategia del autor en este doble uso de narradores

responde a ciertas necesidades de la trama y a una voluntad intencional de reforzar el carácter ficcional de la recreación de la historia. La caracterización del personaje central como observador distante y ubicuo que no interfiere en el desarrollo argumental exige el abandono de la primera persona, puesto que la transmisión directa y personalizada de los acontecimientos implicaría una intromisión absoluta en la libre interacción de los restantes personajes. Para evitarlo, el relato se estructura sobre una triple jerarquía en cuya base se sitúan los personajes y en cuya cima se establece una voz plural que accede al conocimiento de lo que sucede a través de la figura intermediaria y solitaria del Narrador.

Esta voz ejerce en la novela una doble función focalizadora. Por un lado, desde una perspectiva omnisciente ampliada por su carácter inventivo, la voz coral se sitúa en una posición supranarrativa, explicitada mediante el uso de la primera persona del plural, colectivizando una visión que pretende transmitir la sensación de un universo descrito desde la multiplicidad. Por otro lado, abandonando la plasmación de la forma “nosotros” limita su punto de vista para enfocarse en el campo visual propio de Narrador, transformado en personaje, restringiendo la información suministrada exclusivamente a aquello que el personaje está en condiciones de percibir y conocer.

La voz coral supranarrativa determina esta organización piramidal cuando observa a su personaje principal desde una posición superior que le otorga cierto poder y que determina el perfecto paralelo respecto a la actitud del Narrador con los personajes que habitan los antiguos archivos y documentos. Insistiendo en la visualización e incorporando algunos elementos cinematográficos, la voz plural planea sobre la acción para mostrarla y comentarla, al mismo tiempo que, paradójicamente, se concede la licencia de introducirse en los más profundos

pensamientos de sus personajes. Explícitamente omnipresente, cuestiona sin embargo la función tradicional de la omnisciencia cuando duda sobre la veracidad de sus fuentes de información y cuando introduce sus propios comentarios y juicios de valor:

“Eso, en cualquier caso, es lo que nos imaginamos, sin que el Narrador nos ayude. Porque él, ahora, está distraído, metido en la historia suya, privada, y nosotros vemos una cortina. Al otro lado, creyéndose protegido de nosotros, de nuestra mirada indiscreta, el Narrador prepara, quizás otra dosis de pisco, mientras Cristina fuma sus cigarrillos pestilentes, sin el menor control, desesperada, y deja las colillas a medio fumar en un cenicero. Es probable que discutan a propósito del tabaco, que a ella le provoca ronquera, mal color, desgaste de la piel, ojeras profundas”(p. 81).

El alejamiento de la cámara simboliza el respeto hacia la intimidad de la pareja y determina los límites de visión para la voz coral, que en ese momento comienza un proceso de suposiciones para elaborar una escena que ocurre únicamente en la mente de esta categoría narrativa. Con el uso de “quizás” y “es probable” se acentúa el carácter hipotético de los hechos transmitidos.

La línea ascendente de la pirámide narrativa establecida se desarma cuando la voz coral equipara la significación de las dos acciones comentadas. No resulta imposible establecer comparaciones entre los personajes y las situaciones de dos hechos ocurridos en un espacio común pero bajo una distancia cronológica de doscientos años. La voz coral es la encargada de permitir al lector la elaboración de tales equivalencias y la determinación de sus propias conclusiones. Para ello se basa en un recurso narrativo parejo y un tratamiento idéntico de caracteres, actitudes y acontecimientos, situando en un mismo plano temporal y espacial dos acciones simultáneas que sin embargo están separadas por dos siglos de distancia:

“Ella ha seguido fumando, mirando el techo, y después ha aplastado el cigarrillo, ha empezado a suspirar, a quejarse suavemente, con la misma

voluptuosidad de épocas muy anteriores, como si nada hubiera sucedido, como si el embudo del tiempo no se los hubiera tragado. Entretanto, el arquitecto e ingeniero militar, Joaquín Toesca, aturdido por sus trabajos en la Catedral (...) ha recibido mensajes que prefiere no interpretar a pesar de que son inequívocos” (p. 88).

El adverbio “entretanto” separa y a la vez unifica dos acciones que tienen lugar en espacios temporales dispares, describiendo la paradoja de dos situaciones amoratorias contradictorias, puesto que la primera encubre el primer contacto sexual entre el Narrador y su exesposa, y la segunda determina los celos de Toesca ante el consabido adulterio de Manuela. Situado en una posición espacialmente muy superior, la voz coral posee una visión totalizadora de una serie de acciones, fruto del conocimiento empírico o de la simple suposición y lógica que viene determinada por la relación causa-efecto.

A las dificultades que surgen en el proceso de búsqueda de información se refiere la voz coral para justificar su acercamiento al tema y garantizar su permanente presencia en el relato, puesto que sin ella no sería posible la recapitulación y transmisión de la Historia. En este punto, sus objetivos coinciden con los del Narrador, conscientes ambos de la funcionalidad de la labor reconstructiva que todo historiador emprende, por ello se expresa en unos términos muy similares a los del investigador de antiguos documentos:

“La vida chilena, la de esta parte del mundo, está formada, pensamos, por toda clase de aluviones enigmáticos. Existen las respuestas aproximadas, pero ninguna que nos convenza del todo. Por eso estamos aquí, y por eso, a la vez, sabemos poco, y vacilamos, y la inseguridad, de cuando en cuando, nos mata” (p. 126).

El fragmento concentra toda la atención sobre el adverbio “aquí” que, de modo ambiguo, puede relacionarse tanto con el hecho mismo de la narración, justificando así la aparición del narrador en el texto, como con la intrínseca

caracterización del país como un espacio de indeterminación en el que toda seguridad y confianza nacional han sucumbido ante los condicionantes históricos. Muy relacionada con esta intención didáctica y sociológica se encuentran ciertas llamadas de atención al lector, como parte integrante y necesaria para la configuración final del texto, involucrándole en la propia generación del mismo y estableciendo puentes de conexión que dotan a la narración de un carácter utilitario y que sitúan a los personajes en una órbita más cercana e identificable: “El desocupado Lector ya conoce más de algo, y desde las primeras páginas, a Cristina, la ex esposa del Narrador”(p.283), “ Es, además, como podrá imaginar el lector más o menos avisado, motivo de apasionadas discusiones entre Cristina y el Narrador”(p. 303). Si bien no es demasiado común, la introducción del lector como narratario insiste sobre la concepción ficcional del texto.

Como voz limitada a la perspectiva del personaje, el narrador insiste en explicitar su descentramiento respecto a los hechos narrados, accediendo a la información mediante la intervención de terceras personas, o bien mediante la invención creativa de escenas sobre las que únicamente se conocen los puntos esenciales:

“Mientras esperaban la partida, Ignacio chico, desde su asiento junto a la ventanilla, les contó a sus amigos los detalles de la noche anterior, detalles que ellos le transmitirían después a Cristina” (p. 219).

Desde Cristina, la versión de los sucesos relatada inicialmente por el joven llega al Narrador manipulada por el trayecto transmisor, lo cual permite a éste incorporar elementos imaginados para una recreación de consumo interno. Para facilitar la ampliación de la información suministrada, en aquellos casos en los que ésta se escapa a la órbita visual del Narrador-personaje, la voz coral cede el espacio narrativo a Ignacio chico, el hijo, para relatar su experiencia en la prisión después de

su segunda detención. La finalidad de este procedimiento es doble porque además permite canalizar la percepción que el personaje tiene de su padre, fortaleciendo así su temperamento excéntrico y distante, desenfocado de la realidad social del país.

IV. 2. 5. El proyecto híbrido en *El inútil de la familia*.

El inútil de la familia es el texto más híbrido y ecléctico publicado por Edwards hasta el momento. No se trata de un experimento técnico sino de la incorporación de una variada tipología de discursos que se suceden con naturalidad, alternando la expresión propiamente novelesca y ficticia del texto con el relato de aspectos verídicos e históricos. Uno de los principales problemas que conlleva el análisis de esta obra literaria para la crítica se encuentra fundamentalmente en las dificultades que surgen a la hora de etiquetar la categoría narrativa dentro de la que se inscribe: novela, ensayo, biografía, crítica literaria, crónica de costumbres o memorias. Sin descartar ninguna de estas posibilidades, seguimos la tendencia del autor a denominar el texto como novela principalmente en virtud de las justificaciones que ha aportado a raíz de su publicación⁴⁸⁰.

La novela relata la vida de Joaquín Edwards Bello a partir de la investigación realizada por un narrador real que coincide con el escritor, Jorge Edwards, y que hacia el final de la novela se ficcionaliza para transformarse en un personaje más de la trama epigonal. La estructura de la acción está marcada por un acontecimiento que divide la peripecia vital del personaje, en plena madurez, y que adelanta el proceso de autodestrucción que lo había caracterizado desde su temprana juventud. El suceso que abre la novela relata una fallida apuesta en el hipódromo de Santiago una mañana de domingo, cuya derrota precipita una parálisis física que le habría de

⁴⁸⁰ Jorge Edwards, "El descubrimiento de la vocación literaria, *El inútil de la familia*", http://canales.elcorreodigital.com/aula-de-cultura/jorge_edwards1.html, Bilbao, 24 de enero de 2005.

acompañar hasta el final de sus días. La acción continúa, a partir del capítulo segundo en un enorme flash-back que describe cronológicamente algunos avatares de la vida del escritor chileno, haciendo espacial hincapié en aquellos que facilitan al narrador la constatación de una personalidad extrema y excéntrica, difícilmente catalogable. El relato de la vida del personaje se mezcla con la descripción de los principales protagonistas de las novelas de Joaquín Edwards Bello en un intento por desentrañar la confusa relación establecida entre la realidad y la ficción, para comprobar cómo en el caso del novelista cada una de estas categorías se nutre de la otra y viceversa.

En este epígrafe nos proponemos analizar la construcción técnica de la novela de acuerdo con tres puntos básicos: la función del narrador, la inclusión de la obra dentro del género “novela”, y la relación entre la ficción y la realidad.

IV. 2. 5. 1. La presencia constante del narrador.

Una de las razones últimas que llevaron a Jorge Edwards a escribir esta obra literaria partía de la necesidad de establecer un homenaje póstumo a un personaje real convertido en fantasma por la intercesión de la valoración negativa que la familia mutua había realizado de su figura. De este modo, Edwards abre la introducción que encabeza la novela acudiendo a la fascinación que desde niño sentía por la imagen automarginada y censurada del tío Joaquín, el inútil de la familia. Esa fascinación se transformó con el paso de los años en un agradecimiento silencioso pero constante del personaje, convertido en posible promotor de las ansias literarias clandestinas que dominaban al joven Edwards:

“La historia que narro en este libro, por consiguiente, es la de un héroe trágico, alguien a quien siempre seguí con los ojos muy abiertos, con apasionada y a veces abismada atención. Es, en alguna medida, mi propia historia, pero he sentido

más de una vez, y sólo me atrevo a reconocerlo ahora, que el sacrificio de Joaquín contribuyó de alguna manera, en forma indirecta, en cierto modo misteriosa, a facilitar el camino mío. Aunque no nos cruzáramos casi nunca. Se trata, si ustedes quieren, de un mito personal, pero ya sabemos que el mito, como sostuvo un poeta del siglo pasado, es la nada que es todo”(p. 9).

Bajo esta premisa, la voz narrativa se hace presente en el texto, justificando sus futuras intromisiones puesto que se trata de un progresivo proceso de identificación-alejamiento entre el narrador y el personaje protagonista. La relación que se establece entre ambos no responde al estilo biográfico en el que la fidelidad a los episodios vitales del protagonista es básica, porque el narrador admite desde el prólogo que se ha permitido muchas licencias a la hora de rellenar los huecos que la información ofrecida por la investigación iba deparando. La imaginación actúa de manera activa para crear y recrear una existencia real a la que se quiere dotar, sin embargo, de un valor mítico y legendario, porque está descrita desde el punto de vista de un narrador fascinado por la provocación de su personaje. Por otro lado, al incorporarse esporádicamente como un personaje más de la trama, el narrador rechaza la utilización de la tradicional omnisciencia para acceder a una acción y manejarla desde la mirada subjetiva de la primera persona, que puede duplicarse en su versión pluralizada, nosotros, en determinadas ocasiones. De este modo, las anécdotas y episodios que provienen de la autobiografía del narrador se insertan de forma natural, “a manera de viñeta o entremés o cuento literario” (p.10), que determinan el grado de identificación o alejamiento entre el narrador y su protagonista.

Más arriesgada que la incorporación activa y plena de la voz narrativa en la trama nos parece la utilización de la segunda persona, cuyo destinatario es el propio protagonista. Salvo en contadas ocasiones, el narrador se dirige siempre a Joaquín

mediante el empleo de la forma “tú”⁴⁸¹. La sensación creada remite a la distancia que el narrador pretende remarcar respecto al personaje, porque en ningún momento se aprecia una actitud evocativa y poética de lo narrado, antes al contrario, puesto que en la constante repetición del pronombre se intuye el reproche de una mirada analítica y experimentada que compensa con su distancia la eliminación de la omnisciencia:

“Porque tú, Joaquín, eras insolente, escandaloso, deslenguado, pero no siempre tan fiero como te pintaban: de pronto, por simpatía, por amistad, por capricho, por lo que fuera, acatabas la norma social, te ponías a proteger la honra de las niñas de familia” (p.161).

“Es decir, confesabas en crónicas más o menos escondidas tu admiración por los chilenos industriales de origen británico, despreciabas a los criollos farsantes, palabreros, coimeros, pero te dedicabas, de hecho, en tus horas útiles, a producir burbujas” (p. 186).

La utilización de la segunda persona remarca el distanciamiento entre el narrador y su criatura, y permite la introducción espontánea de los comentarios analíticos de aquél, lo que proyecta una versión del protagonista creada a imagen y semejanza de su leyenda, mientras confirma un punto de vista crítico del narrador que no evoluciona con la trama sino que es anterior a ella.

El masivo empleo de la segunda persona se rompe en varias ocasiones debido a la presentación de la acción desde la primera persona en boca del protagonista, o la tercera persona que permite un instante de asueto a la distancia incriminatoria de la segunda persona.

⁴⁸¹ Para Marcelo Maturana, art.cit., *Letras Libres*, junio 2005, p. 64: “La apuesta formal más decisiva de *El inútil de la familia* es la intromisión casi dialogante del autor-narrador, incluyendo ciertos paseos semifinales donde él se convierte, directamente, en otro protagonista confesional. Semejante intimidad estilística, la “destructora” movilidad del punto de vista, funcionan como un espejo cuyos reflejos dan lugar al exorcismo”. De este modo, Edwards redime al escritor y se redime a sí mismo ante las continuas acusaciones de inutilidad ligadas a la práctica literaria.

El único instante en el que el narrador cede la perspectiva a su personaje, con las variantes singular-plural, se encuentra en el capítulo III de la novela. Su utilización es funcional y plenamente efectiva puesto que desplaza el punto de vista desde la transmisión racional del narrador general hasta la focalización limítrofe, escasa y perpleja de los ojos de un niño que contempla el caótico movimiento provocado por la guerra civil de 1891. En ese momento histórico, Joaquín no podría tener más de cuatro años, toda vez que había nacido en 1887, en el seno de una familia de la oligarquía más conservadora que apoyó ideológica y financieramente la sublevación contra el presidente Balmaceda:

“El tiempo de silencio, después del zarpe de la escuadra, fue largo. El tiempo de las catacumbas. No llegaban cartas. No se recibían noticias de ningún lado. Hasta que mi padre, una mañana, llegó del campo, donde se había escondido, tomó una cinta colorada, brillante, y me la amarró con solemnidad encima de la manga derecha.

-Ya desembarcaron- me sopló al oído- Tendrías que estar muy contento” (p. 38).

Los ojos inocentes del niño que relata el capítulo convierten el episodio en un conjunto de insinuaciones y sugerencias, puesto que a su edad no atina a comprender en toda su extensión la problemática del conflicto planteado, ni el estado general de la situación. El niño no toma partido porque la acción transcurre a gran velocidad ante su campo visual, pero su narración se traduce en una perspectiva más íntima y privada de la guerra. En el apogeo de los acontecimientos, las noticias llegan a través de medios indefinidos, aumentando el carácter legendario y confuso del conflicto: “corrieron la voz de que...”, “Ahora, se supo...” (p.38), “pero dicen que...” (p.39). Los adjetivos descalificadores que se aplican a los partidarios del presidente constituyente representan el punto de vista de los vencedores y seguidores de la restauración del orden: “ateos”, “herejes”, “medio indio”, “borracho”, el presidente

se transforma en la versión distorsionada de la familia en el “presidente zamacueca”, en el “Anticristo”.

El capítulo VIII también está narrado en primera persona, en esta ocasión, por un Joaquín juvenil que relata sus primeros encuentros sexuales con una dama brasileña en su primera escapada de Santiago de Chile. El tono autobiográfico, memorialista, de este capítulo contrasta con el anterior, narrado desde la omnisciencia de la tercera persona, a pesar de que sigue la misma línea argumental. Las formas “él”, “yo” y “tú” se mezclan de manera confusa aunque ello no afecta en absoluto a la comprensión del texto, puesto que se trata de una licencia narrativa que aligera la rutina de la focalización: “Pero yo, él, tenía 22 ó 23 años a lo sumo” (p.83), “Hasta para esto, pensó, llegaste a pensar, soy un inútil” (p. 84), “Él, yo, mantuve la apuesta” (p. 86). El narrador se permite incluso un guiño de atención humorístico al lector cuando el protagonista relata un episodio y hace alusión a la estructura argumental de la división de los capítulos desarrollados en la novela:

“Pues bien, estoy en el comedor del hotel, en una de las primeras noches, solo, bien acicalado, y el mozo, en las líneas finales del capítulo anterior, me pregunta en un susurro:

-¿No sabe?” (p. 82).

De este modo, el protagonista accede a la organización del relato retomando un asunto que el narrador omnisciente había introducido al final del capítulo anterior. En cuanto a la tercera persona, ésta aparece conjuntamente con la segunda en algunos capítulos para relatar de manera tradicional, como paso previo hacia la distancia de la segunda persona. Son varios los capítulos narrados íntegramente desde la perspectiva focalizadora de la tercera persona y su utilización responde a diferentes particularidades. Los capítulos VI y VII guardan relación con la escritura y posterior publicación de la novela *El inútil*, así como con las desapariciones del

protagonista previas y posteriores a la aparición de la obra. Se trata de capítulos dominados por la acción y reflexión en torno a la relación entre la ficción y la realidad, cuyos comentarios parten directamente de la voz enunciativa. Los capítulos XII, XV y XVIII, por su parte, desplazan la atención de la perspectiva hacia la evolución de algunos de los protagonistas de las novelas y cuentos de Joaquín Edwards, “La primera aventura”, *Criollos en París* y *El chileno en Madrid*, respectivamente. El narrador insiste frecuentemente en el tono autobiográfico que define la caracterización de los personajes centrales de la narrativa de Edwards Bello y para ello analiza las posibles conexiones entre la biografía del autor y su representación ficcionalizada. Sin embargo, para demostrar la separación tajante entre la peripecia vital y la creación literaria, el narrador opta por comentar en tercera persona las anécdotas que constituyen la órbita ficticia del personaje. Por otra parte, en el capítulo XXI de la novela el narrador ha optado por una transmisión más tradicional a la hora de analizar la evolución ideológica del protagonista entre 1920 y 1950. En el capítulo XXIV, a su vez, la voz enunciativa elige la tradicional tercera persona para representar uno de los hechos más significativos de la existencia del personaje y que habrían de remover sus frustrados cimientos vitales: la aparición redentora de la Mayita, su segunda esposa. Igualmente significativo resulta, en otro orden de cosas, la transmisión del suicidio de Joaquín, en el capítulo XXXV de la novela, de manera indirecta, oculta entre las paredes que cierran y acotan su dormitorio como espacio de privacidad ante las miradas externas. El suicidio se transforma gracias a la distancia ciega del narrador en la percepción del sonido del disparo por parte de su esposa en abierto contraste con la cotidianeidad de su rutina diaria y en la apreciación inmediata de la gravedad del suceso. El resultado es radicalmente funcional porque el lector no accede a la mente del protagonista en el

instante de mayor tensión, sino que advierte las consecuencias de sus actos, lo que aumenta el tono insinuante e imaginativo del hecho.

Una de las constantes características de la voz narrativa de esta novela es la explicitación del narrador dentro del texto, guiando al lector para que éste no se pierda entre las continuas digresiones y los radicales cambios episódicos:

“He comenzado por el comienzo del fin (...) y he narrado la aparición de la tía Elisa (...) Ahora retrocedo a las postrimerías del siglo XIX” (p. 32).

“En la novela de Pedro Plaza, no en la de tu vida, Joaquín, para ser preciso, para no desorientar al lector de buena voluntad” (p. 160).

“pero abandono esta digresión y sigo con la progresión a partir del pasado, de mi infancia” (p. 265).

El narrador expresa de este modo el proceso constructivo de la novela convirtiéndolo en un objeto inacabado que fluye naturalmente al compás de los acontecimientos descritos porque la presentación de un nuevo personaje o un recuerdo paralelo abre el camino hacia nuevas disquisiciones. En una ocasión, ante el relato episódico de una visita frustrada a la casa de Joaquín realizada por Jorge Edwards en compañía de Jaime Laso Jarpa, compañero de generación, el narrador plantea las probables similitudes entre la historia de Jaime y Joaquín, optando incluso por incorporar aquél a la trama: “Si tengo tiempo y paciencia, escribiré un capítulo sobre el caso de Jaime. A riesgo de que parezca incrustado, colocado a la fuerza” (p. 291). Esta reorganización constante del material expuesto se complementa con la verbalización de la búsqueda de información basada en una escrupulosa investigación previa en archivos y documentos o conversaciones con familiares y testigos. Las fuentes no siempre resultan enteramente fiables lo que permite al narrador sembrar el principio de incertidumbre respecto a lo relatado e introducir

elementos imaginativos que rellenen los espacios vacíos encontrados en el proceso de la investigación.

IV. 2. 5. 2. La delimitación genérica de la novela y la relación entre la realidad y la ficción.

Las posibles dudas que puedan surgir respecto a la categorización de esta obra literaria han quedado en entredicho desde que el instante en el que el autor decide definirla como “novela”, es decir, como texto de ficción, desterrando posibles lecturas literales. Si bien es cierto que, frente a otras narraciones de construcción tradicional como *La mujer imaginaria* o *El peso de la noche*, se aprecia en *El inútil de la familia* una profusión de elementos heterogéneos dispares que fluctúan entre las débiles fronteras de los diferentes subgéneros narrativos, desde nuestro punto de vista, no existe ningún motivo para descartar el tono novelesco y ficcional de la narración, porque, en conjunto, su lectura ofrece una visión mucho más homogénea del argumento y de la construcción del personaje de lo que a priori pudiera parecer.

Como hemos visto anteriormente, después de la publicación de la novela, Edwards se afanó en múltiples conferencias y artículos por defender la caracterización narrativa ficcional de esta obra literaria, basándose en una serie de puntos para favorecer su argumentación. Estos principios definidores del género son a juicio del autor los siguientes: en primer lugar, la novela es el único género que no ha encontrado todavía su forma definitiva, puesto que se trata de una creación en constante evolución, frente a las reconocibles e inmóviles estructuras de la poesía tradicional, por ejemplo. La mentada muerte de la novela debía relacionarse exclusivamente con el fin de la sobrecargada estética realista para abrir nuevos caminos hacia una novela más heterogénea en sus formas y contenidos. De esta

manera, Edwards justifica la incorporación en *El inútil de la familia* de elementos ajenos a la mera transmisión de la trama argumental, a través de continuas digresiones, análisis de las obras literarias de Joaquín Edwards Bello, crónicas de costumbres, comentarios y juicios de valor respecto al protagonista, en un continuo juego entre la realidad tangible y documentable, y la ficción creada⁴⁸².

En segundo lugar, Edwards expone la posibilidad de ficcionalizar un personaje real, un escritor, en este caso, sin que ello afecte a la credibilidad del texto. De hecho, la defensa de este punto resulta completamente innecesaria puesto que el autor ya había realizado acercamientos más o menos puntuales a personajes históricos en novelas anteriores, de una manera explícita o encubierta. Recuértese la transformación del pintor Álvaro Guevara⁴⁸³ en la persona del tío Salustio en la novela *La mujer imaginaria*, o de Álvaro Hinojosa en el cuento "La noche de Montparnasse" de la colección *Fantasmas de carne y hueso*, sin excluir la obvia referencia al arquitecto italiano Joaquín Toesca y Ricci como protagonista de la novela precedente, *El sueño de la historia*. Mucho más revelador nos parece la concepción edwardsiana del héroe novelesco como personaje evolutivo, imperfecto, lleno de matices y en constante disquisición consigo mismo, frente al carácter positivo y plano de los personajes de las novelas pastoriles o los libros de caballerías. Por esta razón, Joaquín se presenta como un antihéroe en permanente deliberación, o al menos, ésa es la versión que el narrador quiere ofrecer de él a través de sus comentarios. Su noción dualista de la existencia, basada en la continua oposición de

⁴⁸² Para Vitor Aguiar e Silva la novela se ha convertido en el género de mayor expansión transformando el carácter de entretenimiento prototípico de las primeras manifestaciones del género en una amalgama en la que se proyecta el estudio del alma humana, las relaciones sociales, las reflexiones filosóficas, etc., porque "o romance nao cessa, enfim, de revestir novas formas e de exprimir novos conteúdos, numa singular manifestação da perene inquietude estética e espiritual do homem", AGUIAR e SILVA, op. cit., p. 684.

⁴⁸³ La figura de Álvaro Guevara reaparece en esta novela como posible influencia en el personaje central de la novela *El chileno en Madrid*, Pedro Wallace, como joven oligarca aficionado al boxeo en los cerros de Valparaíso.

dos componentes contrapuestos determina esta característica evolutiva porque presenta al personaje como un ser abierto, formado al compás de la creatividad narrativa. Otro de los elementos que caracterizan el género a juicio del escritor chileno se encuentra en la imposibilidad del autor para dominar la evolución del personaje⁴⁸⁴. De esta manera, el proceso constructivo cobra vida propia y se encamina hacia territorios insospechados que no siempre responden a las normas de la lógica ni al planteamiento inicial del escritor. Si éste decide intervenir y guiar a su personaje en todo momento la evolución desaparece y las posibilidades de crear un personaje lleno de matices se difuminan.

Por otro lado, desde la publicación de *El Quijote*, la novela se ha nutrido de sugerentes referencias a sí misma, introduciendo elementos de crítica textual, incorporando comentarios respecto al proceso constructivo y reflexionando sobre las características del género. En este sentido, *El inútil de la familia* es una obra paradigmática de esta concepción autocrítica que posee la novela en su vertiente genérica, en tanto que explora el camino creativo desarrollado.

Uno de los motivos centrales de la novela es la compleja relación que se establece entre las categorías tangibles de la realidad, los hechos comprobados en torno a coordenadas espacio-temporales reales de nivel histórico, y la ficción, la creación de realidades paralelas en el marco de la construcción literaria, regidas por las normas de la imaginación.

El primero contacto con esta dualidad se presenta en Joaquín Edwards de manera consciente y provocadora cuando recibe las agitadas y agresivas críticas a su

⁴⁸⁴ Esta concepción evolutiva del personaje coincide con la división realizada por E. M. Foster acerca de los personajes planos y redondos. Frente a la inmovilidad que presentan los primeros, descritos sobre la base de un trazo caracterizador, los personajes redondos están individualizados y sus conflictos los transforman en personalidades enigmáticas e incluso contradictorias. Vid. E. M. FOSTER, *Aspectos de la novela*, Madrid, Debate, 1990.

primera novela, *El inútil*, en la que desafía la discreción familiar y social del momento para relatar una historia fácilmente identificable y referencial. La novela despertó las iras de una buena parte de la oligarquía santiaguina que la calificaba de escabrosa e indiscreta, y por encima decretaba la adhesión del autor al movimiento antirreligioso y al socialismo. En este sentido, la imposibilidad para dissociar los componentes propios de la ficción y la realidad recaía fundamentalmente sobre el público lector que animado por las severas críticas favoreció las ventas de las sucesivas ediciones, después de considerar la novela “lo peor de lo peor”.

El análisis de las principales novelas de Joaquín Edwards permite al narrador establecer la clasificación de las mismas en función de su acercamiento a los aspectos biográficos del autor. Los autorretratos parciales que definen a los protagonistas de novelas como *El inútil*, *Criollos en París*, *El chileno en Madrid*, o *El roto*, representan una concepción de la literatura como un proceso de confesión constante a juicio del narrador. El hecho de que la trayectoria vital de Joaquín pueda superponerse a las peripecias realizadas por los protagonistas de sus novelas lleva a Edwards a pensar que, especialmente en lo concerniente a la producción de juventud, Bello expiaba en ella sus fantasmas, porque:

“si se escarba un poco, si se descartan detalles, son, en verdad, autobiografías, más o menos alteradas. Podríamos añadir: confesiones disimuladas. ¿Su temprana vocación de escritor sería, en último término una necesidad de confesarse, de mostrar su diferencia, de poner su corazón encima de una mesa, o en el centro de un escenario?” (p. 101).

En estos autorretratos parciales el autor daba rienda suelta a sus deseos más ocultos. La mayoría de sus obras coincide con episodios vitales de su existencia: viajes a París, estancias en Madrid, visitas a prostíbulos, etc., y en casi todos ellos existe una profunda tendencia hacia el descenso social, a la identificación con los

espacios urbanos más marginales: burdeles de baja extracción social, casas de juego, barrios obreros de tendencias anarquistas, así como el mundo de la delincuencia, porque evocan el deseo inconsciente del autor de pertenecer a esos círculos excéntricos regidos por normas que no operan en la sociedad oligarca a la que pertenece por nacimiento y educación⁴⁸⁵:

“Habías inventado a tu personaje, y más que a tu personaje, a tu persona, (...)

Y te habías convertido, por consiguiente, o habías convertido al otro, a tu otro yo, en ficción. De ahí de la ficción aquella, había salido la materia de tus novelas, de tus crónicas, de tus dichos, y también, *last but not least*, de tu leyenda”(p. 298).

Tanto Joaquín como Edwards conciben la literatura como un espacio paralelo, resultante de la eliminación de la referencialidad de una realidad palpable y su sustitución por una realidad inventada que procede de la acumulación de detalles autobiográficos distorsionados por la acción de la imaginación creadora.

Bajo este epígrafe no atendemos tanto al grado de correspondencia entre los aspectos biográficos y su representación autobiográfica en las novelas de Joaquín Edwards como al uso sobre el que esa conexión biografía-ficción Edwards-narrador justifica y recrea la personalidad del protagonista. De este modo, la identificación entre el Joaquín de carne y hueso y sus autorretratos literarios es absoluta puesto que de éstos se extraen episodios y avatares adjudicados sutilmente a Joaquín que refuerzan la percepción vital del héroe y ejemplifican la visión del narrador respecto a su criatura.

⁴⁸⁵ Pedro Wallace y Pedro Plaza, protagonistas respectivamente de las novelas *El chileno en Madrid* y *Criollos en París*, son a juicio del autor heterónimos del propio Joaquín Edwards Bello, inspirados en la creación de los personajes propuesta por Eça de Queiroz y Fernando Pessoa. Al respecto, en un artículo en el diario chileno *El Mercurio*, Edwards define el heterónimo como “un alterego, la propuesta siempre irónica de un doble, no calcada de uno mismo, y posee una escritura propia y que es parte esencial del invento”(p. 76). En el prólogo a *Don Juan Lusitano*, Edwards Bello sostiene que “El que no quiere o no puede vivir como quisiera, inventa: escribe”. En Jorge EDWARDS, “Eça de Queiroz y nosotros”, *Letras Libres*, México, Agosto 2001, pp. 76-78.

En ocasiones, de la ficción se sustraen algunas anécdotas que funcionan en el espacio de lo real. Es en ese instante cuando los fantasmas ficcionalizados reaparecen en el entorno cotidiano del personaje para crear confusión y aumentar el tono ambivalente de los sucesos descritos. Los acontecimientos ocurridos en el espacio de las novelas anticipan hechos sucedidos en la realidad, invirtiendo el carácter inspirador que tradicionalmente suponen las vivencias verídicas respecto a la ficción. El más significativo de los episodios ficcionalizados que irrumpe en la esfera de la cotidianeidad tangible parte del motivo fundacional de la novela *El chileno en Madrid*, cuando uno de los personajes irrumpe en el ámbito privado del escritor. La anécdota descrita en la novela de Joaquín Edwards es, a grandes rasgos, la siguiente: un chileno perteneciente a la clase alta realiza un viaje a Madrid con el fin de localizar a un hijo ilegítimo que había tenido con una mujer española en una anterior visita al país. El hijo, adolescente, es detenido debido a sus tendencias cleptómanas y aparece caracterizado con el sobrenombre de El Azafrán que hace mención al color anaranjado de sus cabellos. En la novela publicada en Santiago en 1928 el chileno, Pedro Wallace rescata al niño de la cárcel de la calle de la Encomienda y se reúne con su madre para crear una sensación de familia que pueda redimir al hijo. Cuando su padre logra liberarlo, el comisario que lo atiende define al chico como un caso “de pronóstico” que “prometía” lo cual equivale a reconocer el espíritu malhechor patente en el joven ladrón. En el capítulo XXIII de la novela *El inútil de la familia*, el Azafrán asciende desde los límites de la ficción a la realidad mental de su creador, Edwards Bello, para rendirle cuentas agresivamente y sustraer de la casa del padre aquellos objetos dignos de ser robados. La acción transcurre muchos años después de que la novela fuera publicada, cuando el protagonista es un hombre maduro, con dos hijos adolescentes a los que no ha dedicado ningunas atenciones. El conflicto se

plantea en un espacio cerrado y oscuro, claustrofóbico, precedido por el sueño que en la narrativa de Edwards acomete a los personajes antes de entrar en contacto con realidades virtuales o paralelas que se mezclan en el subconsciente de aquéllos y les provocan pesadillas inexplicables, mientras dejan huellas de su realidad en el cuarto que habita el personaje para justificar su ambigua presencia. En este caso el sueño inicial es interrumpido por la violenta aparición del Azafrán y su acalorada disputa con Joaquín. El narrador asiste asombrado al episodio, insistiendo sobre el carácter artificioso del asunto y la posibilidad de que un antagonista de ficción se haya materializado en el espacio biográfico del personaje; “El Azafrán, Pedrín, ¿su hijo?”, “tu hijo delincuente o el hijo delincuente de tu fantasía”(p.228). El episodio se resuelve con un ataque de pánico por parte del protagonista que antecede a la aparición redentora de la Mayita, la mujer que representa el símbolo de la salvación de Joaquín precisamente cuando los fantasmas de sus libros habían comenzado a cobrar vida.

En el capítulo XXXVI la acción se traslada mediante una elipsis temporal a un futuro inmediato, cercano a la escritura del texto, dos décadas después de la desaparición de Joaquín. El protagonista es ahora el narrador, que relata un acontecimiento ocurrido a su persona con el hijo mayor de Edwards Bello, un hombre anciano, que pretende venderle algunos objetos fetiche de su padre, así como documentos y cartas escritas por éste. El episodio es altamente significativo por dos motivos, en primer lugar, porque propone un desenlace más creíble al conflicto mental establecido en Joaquín ante la amenaza personificada de sus criaturas de ficción cuando descubre que el Azafrán es en realidad el hijo mayor del novelista, un personaje oculto en la trama, que se manifiesta en escasas ocasiones caracterizado insistentemente por el pésimo tratamiento y cuidados que su padre le había

procurado. De este modo, el círculo se completa cuando el narrador admite la posibilidad de que ese anciano haya sido en su juventud de ladrón precoz la inspiración para el personaje de la novela *El chileno en Madrid*:

“De manera que no habías inventado nada, o habías introducido el invento en un tejido real formado por elementos de la biografía. La biografía tuya, a fin de cuentas, era un capricho, un disparate, y la suya, derivada de la tuya, qué otra cosa podía ser” (p. 345).

En segundo lugar, la significación de este capítulo y el siguiente radica en la transformación del narrador en personaje de la trama vital heredada de la existencia del protagonista, a través de la persona de su hijo y el motivo recurrente de la pistola Colt como símbolo de su carácter autodestructivo. La aparición en escena del arma con la que Joaquín se suicidó, unido al desproporcionado precio que el narrador-personaje debe pagar por ella, estimula la identificación entre el narrador y su protagonista porque metafóricamente define la herencia dejada por el tío al sobrino: la imperiosa necesidad de jugar para adquirir un objeto aparentemente inservible, de apostar sin pensar en las consecuencias, y el suicidio como condición esencial de la labor literaria, transmutado en incompreensión y desafío al núcleo familiar y social. De un modo similar al planteado en la novela *El sueño de la historia*, donde el Narrador se convierte en personaje como prueba del acatamiento de sus responsabilidades sociales y ciudadanas, cuando se reconcilia con el país y la familia, en *El inútil de la familia* el narrador se integra en la trama para justificar la herencia literaria que le une a Joaquín y para culminar la noción ficcional de la biografía retratada:

“La biografía, la autobiografía, la memoria personal, se ha visto alterada en mi escritura por intromisiones ficticias. La verdad biográfica ha triunfado a cada rato, sin embargo, sobre la llamada mentira novelesca. Mentira que, por lo demás, es una

forma única, insustituible, de transmitir parcelas de verdad en sus diversos matices, en sus luces y sombras” (pp. 9-10).

La novela se construye, por lo tanto, sobre el marco de la concepción artística como un juego plagado de humor e ironías, en una constante provocación al lector, desorientado ante la ambigüedad del concepto de “realidad” presente en la novela. Sin embargo, de sus palabras se infiere que la coherencia narrativa es la que justifica la verosimilitud de esas mentiras en el relato, de tal modo que la ficcionalización biográfica adquiere categoría de verdad dentro del contexto narrativo. Para acentuar esa ambigüedad a la que nos hemos referido, el narrador-personaje relata escenas y episodios que remiten a su infancia o su estancia en París, que son sumamente reconocibles como fenómenos ficticios para aquellos lectores que conocen profundamente su producción, porque fueron incorporados como materia anecdótica en novelas y cuentos del autor: la institutriz británica que enseña inglés en sus largos paseos se encuentra en *La mujer imaginaria*, convertida en silenciosa enamorada del tío Salustio; el descubrimiento de los juegos violentos de las pandillas infantiles de barrios desconocidos nos retrotrae a la atmósfera temerosa del cuento “La herida”, - ambas anécdotas aparecen en el capítulo XXVII de la novela-; los celos que provocan en Edwards la actitud ambivalente y la falta de compromiso de su amante ocasional en París, durante su etapa como diplomático para el gobierno chileno, reaparecen en la novela después de haber dado cuerpo al cuento “La noche de Montparnasse” de la colección *Fantasmas de carne y hueso*, -en este caso la anécdota aparece en el capítulo XXXII de la novela-. En este sentido, la ficción literaria de Edwards se absorbe dentro de su peripecia vital y se confunde con ésta para el absoluto desconcierto del lector:

“llegué a pensar que yo lo había soñado, o que lo había inventado, y que aquello de la pateadura en la otra orilla, en una tierra pedregosa, cerca de unas matas de espino, pertenece a los dominios de la ficción pura” (p. 266).

El desdoblamiento del narrador en personaje se realiza de modo progresivo, a medida que la voz focalizadora se funde con la anécdota ocurrida al personaje. En un principio, Edwards se admira y sorprende a sí mismo ante la dirección que su paseo ha tomado y ante la inconsciente necesidad de visitar al hijo mayor de Joaquín. Con enorme desconcierto, el narrador expresa esta situación alejándose de su persona, observándose desde la distancia porque ni él mismo comprende la voluntad que le lleva a encontrarse con Joaquín hijo: “Me vi, de este modo, esto es, me desdoblé y me observé a mí mismo, a otro que era yo, en la vereda opuesta a una casa de dos pisos” (p. 340), “Tuve la impresión, ahora, de que hablaba sin controlar lo que decía” (p. 342).

Tal y como se desprende del análisis de la escritura autocrítica referente a la creación narrativa de esta novela, Edwards establece en *El inútil de la familia* un tratado en torno a la ficción como elemento contrapuesto y, al mismo tiempo, complementario de la memoria personal. La ficción, para Edwards, posee una característica definitoria que la acerca a la historiografía, porque como ella ordena y acota una realidad que de otro modo resultaría inaprensible dada su extensión. La literatura, por lo tanto, reduce todas las coordenadas que delimitan el ámbito de la realidad: personajes, espacio, tiempo y acción, para circunscribirlas a un espacio reducido, simbólico, en cierto sentido, que por extensión represente la totalidad del universo tangible:

“Parece que la ficción establece un diseño más claro que el de la realidad, menos caótico. La ficción reduce la proliferación confusa de los hechos. En algún sentido, simplifica, introduce en el caos de los acontecimientos algo que se podría

llamar coherencia. Impone una línea narrativa, aunque sea farragosa y llena de digresiones, ahí donde antes no había ninguna línea discernible: sólo un magma, un ente más o menos gaseoso” (p. 275).

La utilización de la memoria creadora y de los datos verificables procedentes de una realidad contrastable nutren, de este modo, la coherencia narrativa de una propuesta literaria que se extiende desde la publicación de *El peso de la noche* y las primeras colecciones de cuentos y que culmina, por el momento, con la escritura de *El inútil de la familia*.

V. Conclusión.

A lo largo de este estudio nos hemos propuesto identificar los elementos que determinan el concepto y la demarcación del orden desde un punto de vista temático y de los aspectos narratológicos utilizados por los diferentes narradores a la hora de explicitar los sucesivos conflictos planteados en la narrativa de Jorge Edwards. Para ello, hemos partido de dos presupuestos que han caracterizado de alguna manera tal producción y que fundamentan las circunstancias que rigen la particular estética edwardsiana: los comienzos literarios, enfocados éstos desde la perspectiva de la generación del cincuenta, y la percepción de la historia y la memoria como motivos desencadenantes del proceso escritural.

En lo referente a la generación del cincuenta hemos concebido su planteamiento a partir de la determinación propuesta por Edwards, así como por otros muchos de los escritores presuntamente pertenecientes a la misma, con el fin de establecer un acercamiento al panorama literario y estético en el que el escritor comienza su andadura profesional. Para el autor, a la hora de elaborar una aproximación al tema de la generación, debería hablarse más de una afinidad estética que de una generación propiamente dicha, en función de una voluntad común a los nuevos e incipientes creadores de retratar un universo más cercano al escritor, alejado tanto de las denuncias sociales propias de la Generación del 38, como del caduco inventario de términos propuesto por el criollismo. Tal voluntad de renovación estética trajo consigo el replanteamiento obligatorio de los temas utilizados, así como del lenguaje y los aspectos técnicos implicados, dando lugar a una literatura determinada por los valores éticos imperantes en el periodo posterior a la Segunda Guerra Mundial, dominado por el escepticismo y la pérdida de las esperanzas utópicas. Con el paso del tiempo la afinidad inicial cedió terreno a una

plasmación individualizada del quehacer artístico de cada uno de los integrantes y, en el peor de los casos, al silencio definitivo de una buena parte de aquéllos.

En lo que respecta a la personal poética del autor, hemos considerado dos variantes sobre las que se estructura el proceso creativo, y que vienen determinadas por una peculiar percepción del universo literario y de la adquisición de las fuentes que confeccionan sus recurrentes motivos temáticos. La obra literaria de Jorge Edwards bebe en dos fuentes directamente extraídas de la realidad y fácilmente contrastables. Su referencialidad es absoluta, incluso en aquellos instantes en los que introduce elementos fantásticos y oníricos, y en esa fiabilidad radica la máxima expresión de una literatura concebida desde presupuestos realistas. Para ello, la memoria personal de los recuerdos de infancia, juventud y madurez, rememorados o relatados mediante la intercesión de terceros, a modo de testigos, se une a la historia, entendida ésta como la sucesión de hechos y sucesos que afectan al devenir nacional, para establecer un universo circunscrito dentro de unas coordenadas espacio-temporales que lo delimitan y garantizan la interpretación del lector. Historia y memoria se articulan, en realidad, como una única variante determinada por la consideración balzaquiana de la “historia privada de las naciones”, según la cual el novelista incorpora un elemento estético a la historia porque la transforma a su antojo, pero al mismo tiempo, establece un análisis mucho más agudo y completo de un determinado momento histórico y cuya percepción nunca podría ser suplantada por la fría acumulación de datos procedentes de la realidad empírica. Recuerdos personales y datos extraídos de la historia fundamentan, de este modo, la base contextualizadora sobre la que se sustenta esta narrativa.

De este procedimiento proviene la tendencia de raíz barthesiana a explorar un universo definido por la reiteración de temas, motivos y personajes: los temas y

variaciones de esos mismos temas que determinan una narrativa caracterizada por la ejecución de un universo típicamente edwardsiano, determinado sobre la base de una galería reconocible de personajes, dentro de un contexto similar y enfrentados ante el conflicto de su propia identidad dentro del escenario en el que gravitan.

Paralelamente al desarrollo de los conceptos de historia y memoria, la narrativa de Jorge Edwards se articula sobre la noción de ficción y el diálogo constante con otras obras de la literatura universal. Mediante este planteamiento, el autor se aferra a la necesidad de distanciar su narrativa del análisis exclusivamente referencial que pueda realizarse de sus obras. En el fondo, se plantea la finalidad última del objeto estético como un acto del lenguaje, cuya referencialidad se limita estrictamente al espacio enunciativo, toda vez que la imaginación ha constituido un micro-universo cuya significación deviene de la categoría mimética que define la literatura ficcional como la representación de unos acontecimientos que podrían haber tenido lugar. Para apoyar esta noción de auto-referencial de la literatura, Edwards enmascara su presunto realismo bajo los procedimientos paródicos propios de la intertextualidad, toda vez que es la literatura el principal foco generador de esta narrativa. De ahí proviene la voluntad de reconstruir mitos universales o nacionales, de estructurar una trama a partir de la reelaboración de otros textos literarios o históricos, o de subvertir un modelo establecido mediante la imbricación de diferentes géneros literarios.

Esta percepción del arte como un fenómeno híbrido, en el que tienen cabida múltiples elementos tanto creativos como referenciales guarda una especial relación con el tema de la transgresión del orden, superando la implicación estrictamente temática para convertirse en un modelo de ejecución poética.

En lo concerniente al tema del orden propiamente dicho, hemos confirmado la hipótesis inicial que planteaba nuestro trabajo, bajo la premisa de que existía un universo común a toda la narrativa edwardsiana que venía determinado por una férrea organización que enmarcaba una serie de personajes caracterizados por su incapacidad manifiesta para encontrar su propia ubicación dentro de dicha estructura social.

El tema del orden evoluciona en la narrativa del autor a raíz de unos hechos extraliterarios que condicionaron sus planteamientos iniciales. En un principio, el orden se circunscribía a un espacio estrictamente familiar, determinado por la consideración de un universo que se desarrollaba dentro de unas coordenadas éticas y morales limitadas a los escenarios propios de la escena familiar y profesional o escolar. La casa, la oficina y la escuela establecían una serie de leyes no escritas pero comúnmente admitidas y aceptadas por sus ocupantes. La cerrazón castradora de estos estamentos imponía una férrea disciplina que no todos podían seguir, lo que daba pie a una amplia nómina de personajes descarriados, desilusionados de la realidad circundante, y carentes de toda capacidad de reacción que les conducía, una y otra vez, al enfrentamiento con los máximos representantes del orden, categorizados bajo la presencia de la figura materna como encarnación de la defensa a ultranza de las buenas costumbres. La paulatina evolución del proceso desilusionante respecto a la realidad promovida por estos personajes se manifiesta en la progresión presentada en las tres primeras colecciones de cuentos, *El patio*, *Gente de la ciudad*, -así como en el universo paralelo que gravita en la novela *El peso de la noche*-, y *Las máscaras*. Tal evolución se manifiesta en la profunda alienación social y profesional que invade a los sucesivos protagonistas, cuyas actitudes vitales gravitan entre la rebeldía inconsciente propia de la adolescencia, la irrefrenable caída

que atormenta a los descentrados funcionarios de la administración pública y el desencanto y escepticismo que domina a aquellos seres que han sucumbido ante las férreas exigencias sociales del marco que los contextualiza y que los expulsa debido a su innata desidia y el desprecio que suponen ciertas adicciones y enfermedades de carácter mental.

A raíz de la publicación de las memorias *Persona non grata* y el derrocamiento del gobierno de la Unidad Popular por una dictadura militar, Edwards transforma radicalmente el eje de su narrativa ante la constatación de que no existen utopías políticas, puesto que los dos ámbitos del panorama ideológico caen en los mismos errores para garantizar la validez de sus planteamientos. A pesar de esta decepción, el tema político adquiere un progresivo protagonismo en su literatura, hasta convertirse en el motivo predominante. La organización política de los partidos en litigio suplanta, de alguna manera, la vigilancia impuesta por la figura materna en la narrativa anterior al golpe de estado de 1973, y condiciona el libre desarrollo de los espíritus más críticos con su dogmatismo, que se ven enclaustrados en la beligerancia de unos planteamientos que no conducen a ningún lugar.

Encerrados en sus propias consignas, los diferentes personajes que conforman esta etapa de la narrativa edwardsiana, superan la paralizante frustración que definía a los personajes de la primera etapa, mientras ofrecen una pluralidad de respuestas cuya variación radica tanto en su temperamento, más o menos pusilánime, como en la caracterización determinada por la voluntad del narrador. De este modo, las posibles respuestas agrupan a los personajes dentro de las categorías siguientes: la utópica, representada en la figura de Silverio Molina en la novela *Los convidados de piedra*, por la cercanía del golpe militar y la necesidad de exponer el conflicto de modo realista y crítico; la paródica, ejemplificada mediante la lectura alegórica de la

situación política chilena en *El mueso de cera*; la búsqueda de realidades alternativas, consignadas en el redescubrimiento de la identidad personal a través de la pintura en *La mujer imaginaria*; la consecución del proyecto utópico en *El anfitrión* o la consideración de la verdad como una entidad arbitraria que responde a los deseos más ocultos de los personajes en *El origen del mundo*.

Las dos últimas novelas del autor, *El sueño de la historia* y *El inútil de la familia*, reconstruyen un nuevo proyecto literario en el que se funden las dos nociones del orden, el familiar y el político, para establecer un universo mucho más complejo en el que se parte de figuras históricamente reales de la cultura chilena. El hecho de trabajar con un material referencialmente reconocible altera el planteamiento tradicional de los personajes y su vinculación con el orden en la narrativa de Jorge Edwards y establece un planteamiento más personalizado en el que el narrador se inmiscuye en la realidad representada y el personaje se convierte en una entidad caracterizada por la visión subjetiva de la voz enunciativa.

Desde el punto de vista narratológico, la narrativa de Jorge Edwards concede un especial interés a la voz enunciativa, puesto que de su tono y ritmo depende la estructura global del texto. Tanto la cuentística como la novelística del autor participan de una cosmovisión del narrador como un sujeto activo que, sin embargo, se entremezcla con los demás personajes para ofrecer un punto de vista sesgado y subjetivo, que huye, en todo momento, de la visión totalizante de la omnisciencia tradicional del realismo histórico.

La mayor parte de los cuentos, así como la novela *El peso de la noche*, se retransmiten desde la panorámica de los personajes principales, y el narrador, en escasas ocasiones se aleja de la órbita de visión de éstos. Este procedimiento permite una mayor valoración crítica por parte del lector porque accede directamente a los

pensamientos y campo visual de los sucesivos protagonistas, al mismo tiempo que racionaliza la situación descrita con una mayor perspectiva, sin la necesidad de que actúe una instancia intermedia que guíe los pasos de la lectura. Este tipo de focalización interna guarda muchas similitudes con la narración realizada desde la primera persona, aunque al establecer la retransmisión desde la tercera persona, sugiere la ilusión de una mayor objetividad.

A partir de la publicación de *Persona non grata*, Jorge Edwards establece una nueva dimensión enunciativa, determinada por la explicitación de las voces narrativas, concediendo entero protagonismo a los personajes principales o a los testigos presenciales que relatan una serie de acontecimientos, dentro del espontáneo flujo de una conversación de sobremesa. Este procedimiento fue puesto en práctica en las novelas *Los convidados de piedra* y *El museo de cera*, donde una serie limitada de personajes da cuenta de unos sucesos ocurridos en un pasado relativamente cercano ante un auditorio que interactúa en la conversación o que presta atentos oídos al relato, respectivamente. De este modo, al depositar el peso de la narración sobre una entidad enunciativa concreta y múltiple, el texto concede una libertad absoluta tanto a los planteamientos presentados como a las interpretaciones recogidas. La narración coral, por su parte, acrecienta el carácter mítico del relato mediante la incorporación de anécdotas que contribuyen a fomentar el aspecto exagerado y provocador de los personajes mencionados, dentro de un escenario que adquiere connotaciones legendarias, avivadas por la acción de la memoria y la manipulación de los recuerdos.

Cuando la narración del relato se subjetiviza y personaliza en la confluencia de la focalización y la enunciación, el texto se transforma en una justificación realizada en primera instancia por un narrador-protagonista que busca

insistentemente su propia identidad a través del proceso de la escritura. La narración en primera persona de las novelas *El anfitrión* y *El origen del mundo* se mezcla con la retransmisión de determinados capítulos en segunda y tercera persona, respondiendo a un interés tanto estético, que evite la rutina del hilo expositivo, como funcional, que permita al personaje observarse a sí mismo en los instantes de mayor tensión dramática.

Por su parte, la novela *El sueño de la historia* se estructura sobre la base de una novela histórica en el proceso mismo de la adquisición de la información. Para ello, una voz narrativa situada en una posición de omnisciencia selectiva retransmite los acontecimientos a los que tiene acceso, mientras especula de manera hipotética sobre la presunta realidad de los sucesos ante los que su perspectiva queda vedada. En un nivel inferior, se establece una instancia investigadora que al contacto con la información encontrada acerca de las vivencias profesionales y familiares de un famoso arquitecto italiano a finales de la colonia española en Santiago de Nueva Extremadura genera una progresiva identificación con éste y se aventura a recrear su historia mediante la mezcla de la documentación encontrada en viejos archivos y el poder evocador de su imaginación.

Finalmente, en su última novela, *El inútil de la familia*, Edwards se convierte en un narrador semi-ficcional, estableciendo un diálogo amonestador con la figura mítica de su tío Joaquín Edwards Bello, uno de sus fantasmas de juventud, hasta el momento en el que éste desaparece de la escena y Edwards se transmuta en un personaje más, invalidando, de este modo, el presunto carácter autobiográfico de la novela y dotándola de un fuerte componente ficcional.

Como puede comprobarse, el narrador de la narrativa edwardsiana canaliza la enunciación mediante un constante juego de perspectivas cuyo objetivo último radica

en el establecimiento de una constante llamada de atención al lector, desvelando fragmentos de la biografía del autor para más tarde eliminar toda posible referencialidad. La transgresión del orden se manifiesta, de este modo, en la ruptura de las iniciales expectativas del lector y en la sorpresa que depara la ambigüedad que supone la constatación de que no existen verdades absolutas ni posiciones ideológicas éticamente superiores.

VI. Bibliografia.

A la hora de organizar el repertorio bibliográfico se ha partido de un enfoque establecido desde lo general hacia lo particular. De este modo, el punto inicial engloba aquellos textos que hacen referencia a cuestiones de literatura, desde un punto de vista teórico, crítico e histórico, así como a artículos y monografías que investigan cuestiones temáticas y técnico-narratológicas.

En segundo lugar se presenta el catálogo de obras dedicadas al estudio de la historia y la sociología chilenas, para a continuación enumerar los textos y artículos que exponen cuestiones relacionadas con la literatura chilena propiamente dicha, cuyos temas principales se centran en el estudio de la generación del cincuenta y la evolución de la literatura nacional a raíz del golpe de estado de 1973. El siguiente apartado hace referencia a la crítica realizada por diferentes autores respecto a la obra literaria de Jorge Edwards.

Finalmente, organizado a partir de un método cronológico, se exponen los textos escritos por Jorge Edwards en referencia a cuestiones metaliterarias, que se fundamentan en torno al análisis del proceso creativo de su narrativa. En último lugar, se enumera la producción del autor, organizada en cuatro categorías genéricas: cuento, novela, ensayo y memorias. Las ediciones propuestas son las primeras y, en ocasiones, no coinciden con las utilizadas en este estudio para explicitar las citas ejemplificadoras, por tratarse, por ejemplo, de ediciones completadas y revisadas.

VI. 1. Bibliografía general sobre Literatura y Teoría de la Literatura.

AGUIAR e SILVA, Vitor, *Teoría da Literatura*, Coimbra, Livraria Almedia, 1999.

AINSA, Fernando, "¿Espacio mítico o utopía degradada? Notas para un geopoética de la ciudad en la narrativa latinoamericana", en Javier DE NAVASCUÉS (ed.), *De Arcadia a Babel, naturaleza y ciudad en la literatura hispanoamericana*, Madrid, Iberoamericana, 2002, pp. 19-40.

_____, "Invención literaria y reconstrucción histórica en la nueva narrativa latinoamericana", en Karl KOHUT, *La invención del pasado: la novela histórica en el marco de la posmodernidad*, Madrid, Iberoamericana, 1997, pp. 111-121.

_____, "La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana", *Cuadernos Americanos*, n° 28, julio-agosto, 1991, pp. 13-31.

AIRA, César, "Cuento, novela", en Eva VALCÁRCEL (ed.), *El cuento Hispanoamericano del siglo XX, Teoría y Práctica*, Universidade da Coruña, 1997, pp. 43-45.

ALEGRÍA, Fernando, *Nueva historia de la novela hispanoamericana*, Hanover, Ediciones Norte, 1986.

ALMERÍA, Luis Beltrán, "El cuento como género literario", en Peter FRÖHLICHER y George GÜNTERT (eds.), *Teoría e interpretación del cuento*, Berna, Peter Lang S.A., 1995, pp. 15-32.

ALVAR, Carlos (ed.), *El mito, los mitos*, Sociedad Española de Literatura General y Comparada, Madrid, Ediciones Caballo Griego para la Poesía, 2002.

ANDERSON IMBERT, Enrique, *Teoría y práctica del cuento*, Barcelona, Ariel, 1996.

AUERBACH, Erich, *Mimesis: la realidad en la literatura*, México, Fondo de Cultura Económica, 1950.

BACHELARD, Gaston, *Poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica, 1975.

BAJTIN, Mijail, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989.

BAQUERO GOYANES, Mariano, *Estructuras de la novela actual*, Madrid, Castalia, 1989.

_____, *¿Qué es la novela? ¿Qué es el cuento?*, Murcia, Universidad de Murcia, 1993.

- BARGALLÓ CARRETÉ, Juan, "Hacia una tipología del doble: el doble por fusión, por fisión y por metamorfosis", en BARGALLÓ CARRETÉ (ed.), *Identidad y alteridad: Aproximación al tema del doble*, Sevilla, Ediciones Alfar, 1994, pp.11-26.
- _____, (ed.), *Identidad y alteridad: Aproximación al tema del doble*, Sevilla, Ediciones Alfar, 1994.
- BARTHES, Roland, *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral, 1967.
- _____, *S/Z*, Madrid, Siglo Veintiuno, 1970.
- BENEDETTI, "Temas y problemas", en Fernando MORENO (coord.), *América Latina en su literatura*, México, Siglo Veintiuno Editores, 1972, pp. 354-371.
- BEVERLEY, John, "The margin at the center: on Testimonio (Testimonial narrative)", *Modern Fiction Studies*, 35.1, 1989, pp. 11-28.
- _____, "Postmodernism in Latin America", *Siglo XX/-20th Century* vol. 9, 1-2, 1991-92, pp. 9-29.
- BINNS, Niall, "La novela histórica hispanoamericana en el debate postmoderno", en José ROMERA CASTILLO, Francisco GUTIÉRREZ CARBAJO y Mario GARCÍA-PAGE (eds.), *La novela histórica a finales del siglo XX*, Madrid, Visor Libros, 1996, pp. 159-165.
- BOBES NAVES, Jovita, "Recurrencias temáticas en la novela hispanoamericana" (II), *Anales de Literatura Española*, nº 9, Alicante, 1993, pp. 9-19.
- BRICOUT, Bernadette (comp), *La mirada de Orfeo. Los mitos literarios de Occidente*, Barcelona, Paidós, 2002.
- BURDIEL, Isabel y Justo SERNA, *Literatura e historia cultural o por qué los historiadores deberíamos leer novelas*, Valencia, Ediciones Episteme SL, volumen 130, 1996.
- BURGOS, Fernando (ed.), *Los escritores y la creación en Hispanoamérica*, Madrid, Castalia, 2004.
- BURKE, Peter (ed.), *Formas de hacer historia*, Madrid, Alianza Universitaria, 1991.
- CASTRO RICALDE, Maricruz, "La novela polifónica en Latinoamérica", *Actas del XXIX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, Tomo III, Universitat de Barcelona, 1992, pp. 133-141.
- CHARTIER, Pierre, "Los avatares de Fausto", en Bernardette BRICOUT (comp), *La mirada de Orfeo. Los mitos literarios de occidente*, Barcelona, Paidós, 2002, pp. 185-218.
- COLL, Edna, *Chile y los chilenos*, La Habana, Editorial Lex, 1947.

CONTRERAS SEITZ, Manuel, "El español de Chile desde una perspectiva sociolingüística histórica", *Alpha*, nº 14, Universidad de los lagos, Osorno, Chile, 1998, pp. 137-165

CORTÁZAR, Julio, *Último Round*, Madrid, Siglo Veintiuno, 1974.

_____, *Obras completas/2*, Madrid, Alfaguara, 1994.

_____, "Carta a Arreola escrita en París el 20 de septiembre de 1954", *La Jornada de Enmedio, Suplemento Cultura*, México, domingo 14 de marzo de 2004, p. 3ª.

CYMERMAN, Claude, "La literatura hispanoamericana y el exilio", *Revista Iberoamericana*, nº 164-165, julio-diciembre 1993, pp. 523-550.

DE NAVASCUÉS, Javier (ed.), *De Arcadia a Babel, naturaleza y ciudad en la literatura hispanoamericana*, Madrid, Iberoamericana, 2002.

DE TORO, Alfonso, *Los laberintos del tiempo: Temporalidad y narración como estrategia textual y lectoral en la novela contemporánea*, Vervuert Verlag, Frankfurt, 1992.

DOMÍNGUEZ, Mignon (coord.), *Historia, ficción y metaficción en la novela latinoamericana contemporánea*, Buenos Aires, Corregidor, 1996.

EPPLÉ, Juan Armando, *El arte de recordar, ensayos sobre la memoria cultural de Chile*, Santiago, Mosquito Editores, 1994.

ESTEBAN, Ángel, Gracia MORALES, Álvaro SALVADOR (eds), *Literatura y música popular en Hispanoamérica*, Universidad de Granada, 2002.

EYZAGUIRRE, Luis, *El héroe en la novela hispanoamericana del siglo XX*, Santiago, Editorial Universitaria, 1973.

FERNÁNDEZ, Teodosio, "Lo real maravilloso de América y la literatura fantástica", en Enriqueta MORILLAS VENTURA (ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Madrid, Siruela, 1991, pp. 37-47.

FERNÁNDEZ PRIETO, Celia, *Historia y novela: Poética de la novela histórica*, Pamplona, Eunsa, anejos de Rilce, nº 23, 1998.

_____, "Escritura y memoria: del tiempo perdido al tiempo recuperado", mesa redonda, en Josefa PARRA RAMOS, (ed.), *Literatura y memoria*, Jerez de la Frontera, Fundación Caballero Bonald, 2002.

FERNÁNDEZ ROMERO, Ricardo, "La autobiografía y la escritura del deseo", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 656, febrero 2005, pp. 33-40.

FOSTER, E. M., *Aspectos de la novela*, Madrid, Debate, 1990.

- FRÖHLICHER, Peter y George GÜNTERT (eds.), *Teoría e interpretación del cuento*, Berna, Peter Lang S.A., 1995.
- GARCÍA BERRIO, Antonio y HUERTA CALVO, Javier, *Los géneros literarios: sistema e historia*, Madrid, Cátedra, 1995.
- GARCÍA JURADO, Francisco, "Reinterpretación (post) romántica del antiguo mito del doble: Der Golem, de Gustav Meyrink, desde el Anfitrión, de Plauto", en Carlos ALVAR (ed.), *El mito, los mitos*, Sociedad Española de Literatura General y Comparada, Madrid, Ediciones Caballo Griego para la Poesía, 2002, pp. 71-82.
- GARCÍA MONTERO, Luis, "Escritura y memoria: del tiempo perdido al tiempo recobrado", en Josefa PARRA RAMOS, (ed.), *Literatura y memoria*, Jerez de la Frontera, Fundación Caballero Bonald, 2002.
- GENETTE, Gerard, *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989.
- GUTIÉRREZ CARBAJO y Mario GARCÍA-PAGE (eds.) *La novela histórica a finales del siglo XX*, Madrid, Visor Libros, 1996, pp. 81-97.
- GUERRA CUNNINGHAM, Lucía, "Las oscilaciones de la casa en la narrativa de la mujer latinoamericana", *Alpha*, nº 15, Universidad de los Lagos, Osorno, Chile, 1999, pp. 9-31.
- GOMES, Miguel, *Los géneros literarios en Hispanoamérica: Teoría e historia*, Eunsa, Anejos de Rilce nº 24, Universidad de Navarra, 1999.
- GORDON, Samuel, *El tiempo en el cuento hispanoamericano. Antología de ficción y crítica*, México, UNAM, 1989.
- GRINBERG, Valeria, "La novela histórica a finales del siglo XX y las nuevas corrientes historiográficas", en *Quinto Congreso Centroamericano de Historia*, en [http:// www.wooster.edu/itsmo/articulos/realidad/html](http://www.wooster.edu/itsmo/articulos/realidad/html).
- HAMBURGER, Käte, *La lógica de la literatura*, Madrid, Visor, 1995.
- HERLINGHAUS, Hermann, *Renarración y descentramiento. Mapas alternativos de la imaginación en América Latina*, Madrid, Iberoamericana, 2004.
- HERRERO-OLAIZOLA, Alejandro, *Narrativas híbridas: Parodia y posmodernismo en la ficción contemporánea de las américas*, Madrid, Verbum, 2000.
- HOYOS, Andrés, "Historia y ficción: dos paralelas que se juntan", en Karl KOHUT (ed.), *La invención del pasado: la novela histórica en el marco de la posmodernidad*, Madrid, Iberoamérica, 1997, pp.122-136.
- HUTCHEON, Linda, *Narcissistic narrative: The metafictional paradox*, Nueva York, Methuen, 1984.

- JAMES, Henry, *El futuro de la novela*, Madrid, Taurus, 1975.
- JUAN-NAVARRO, Santiago, *La metaficción historiográfica en el contexto de la teoría postmodernista*, Valencia, Ediciones Episteme, SL, vol.196-197, 1998.
- KRISTEVA, Julia, *El texto de la novela*, Barcelona, Lumen, 1981.
- KOHUT, Karl (ed.), *La invención del pasado: la novela histórica en el marco de la posmodernidad*, Madrid, Iberoamericana, 1997.
- KUNDERA, Milan, *La ignorancia*, Barcelona, Tusquets, 2000.
- LARIOS, Marco Aurelio, "Espejo de dos rostros. Modernidad y postmodernidad en el tratamiento de la historia", en KOHUT (ed.), *La invención del pasado: la novela histórica en el marco de la posmodernidad*, Madrid, Iberoamericana, 1997, pp.130-136.
- LANCELOTTI, Mario A., *De Poe a Kafka*, Buenos Aires, Eudeba, 1965.
- LE GOFF, Jacques, *El orden de la memoria. El tiempo como imaginación*, Barcelona, Paidós, 1991.
- LLARENA, Alicia, "El espacio narrativo o "el lugar de la coherencia": para un estudio de la novela hispanoamericana actual", *Hispanamérica*, XXIV, nº 70, 1995, pp. 3- 16.
- MARINA, José Antonio, "La memoria creadora", en José María RUIZ-VARGAS (comp.), *Claves de la memoria*, Madrid, Editorial Trotta, 1997, pp. 33-55.
- MARTÍNEZ, Juana, *Coloquio Internacional: el texto latinoamericano, vol. I*, Madrid, Universidad de Poitiers, 1994, pp. 107-118.
- MARTÍNEZ, Z. Nelly, "El carnaval, el diálogo y la novela polifónica", *Hispanamérica*, año VI, nº 17, 1977, pp. 3- 21.
- MASTRÁNGELO, Carlo, *El cuento argentino*, Buenos Aires, Editorial Hachette, 1963.
- MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Mito, historia y ficción en América Latina*, Washington D.C., Centro Cultural del Banco Interamericano de Desarrollo, nº 32, Mayo 1992.
- MENTON, Seymour, *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- MIDDETON, David y Derek EDWARDS (eds.), *Memoria compartida. La naturaleza social del recuerdo y el olvido*, Barcelona, Paidós, 1992.
- MORENO, Fernando (coord.), *América Latina en su literatura*, México, Siglo Veintiuno Editores, 1972.

- MORILLAS VENTURA, Enriqueta (ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Madrid, Siruela, 1991.
- MORÍNIGO, Marcos A., *Diccionario del Español de América*, Madrid, Grupo Anaya, 1996.
- NAVAJAS, Gonzalo, *Mimesis y cultura en la ficción; teoría de la novela*, Londres, Tamesis Books Limited, 1985.
- NERUDA, Pablo, *Confieso que he vivido*, Barcelona, Seix Barral, 1992.
- NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca, "Atraídos por Lutecia: el mito de París en la narrativa hispanoamericana", *Ibero-Romania*, nº 46, pp. 75-100.
- OLEZA, Joan, "Una nueva alianza entre historia y novela. Historia y ficción en el pensamiento literario de fin de siglo", en José ROMERA CASTILLO, Francisco GUTIÉRREZ CARBAJO y Mario GARCÍA-PAGE (eds.) *La novela histórica a finales del siglo XX*, Madrid, Visor Libros, 1996, pp. 81-97.
- PARRA RAMOS, Josefa (ed.), *Literatura y memoria*, Jerez de la Frontera, Fundación Caballero Bonald, 2002.
- PAZ, Octavio, *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1990.
- POE, Edgar A., *Ensayos y Crítica*, Madrid, Alianza Editorial, 1973.
- PONS, María Cristina, *Memorias del olvido. La novela histórica de fines del siglo XX*, Madrid, Siglo Veintiuno Editores, 1996.
- POPE, Randolph, "La apertura al futuro", *Revista Iberoamericana*, 90, 1975, pp. 15-28.
- POZUELO YVANCOS, José María, *Poética de la ficción*, Madrid, Síntesis, 1993.
- _____, "Memoria, autobiografía y diario: convergencias y divergencias", en Josefa PARRA RAMOS (ed.), *Literatura y Memoria: Un recuento de la literatura memorialística española en el último medio siglo*, Jerez de la Frontera, Fundación Caballero Bonald, 2002, p. 28-31.
- PUCCINI, Dario y Saúl YURKIEVICH, *Storia della civiltà letteraria Ispanoamericana*, Tomo II, UTET, Turín, 2000.
- PULGARÍN, Amalia, *Metaficción historiográfica: la novela histórica en la narrativa posmodernista*, Madrid, Fundamentos, 1995.
- PUPO WALKER, Enrique (ed.), *El cuento hispanoamericano ante la crítica*, Madrid, Editorial Castalia, 1973.
- QUIROGA, Horacio, *Todos los cuentos*, Madrid, Colección Archivos, 1993.

- RIBEYRO, Julio Ramón, "Prólogo" a *Silvio en el Rosedal*, en *La palabra del mudo*, Lima, ed. Milla Baltrés, 1977.
- RICHARD, Renaud (coord.), *Diccionario de Americanismos no recogidos por la Real Academia*, Madrid, Cátedra, 1997.
- RICOEUR, Paul, *La memoria, la historia, el olvido*, Madrid, Ediciones Trotta, 2003.
- ROAS, David (comp.), *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco-libros, 2001
- RODRÍGUEZ-LUIS, Julio, *El enfoque documental en la narrativa hispanoamericana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997.
- ROLLE, Claudio, "La ficción, la conjetura y los andamiajes de la historia", en documento de trabajo nº 2, julio de 2001, *Publicaciones electrónicas del Instituto de Historia*, Pontificia Universidad Católica, [http:// www.hist.puc.cl](http://www.hist.puc.cl).
- ROMERA CASTILLO, José, Francisco GUTIÉRREZ CARBAJO y Mario GARCÍA-PAGE (eds.), *La novela histórica a finales del siglo XX*, Madrid, Visor Libros, 1996.
- ROMERA, José, Alicia YLLERA, Mario GARCÍA-PAGE y Rosa CALVET (eds.), *Escritura autobiográfica*, Madrid, Visor Libros, 1993.
- RUBIO MONTANER, "La tercera persona desde la focalización interna: su equivalencia con la narración en primera persona", *EPOS*, vol. VII, 1991, pp. 235-257.
- RUIZ-VARGAS, José María (comp.), *Claves de la memoria*, Madrid, Editorial Trotta, 1997.
- SARMIENTO, Alicia, *Ficción y símbolo en la Literatura Hispanoamericana*, Mendoza, Argentina, Universidad Nacional de Cuyo, 1999.
- SERRA, Edelweis, *Tipología del cuento literario*, Madrid, Editorial Cupsa, 1978.
- SHAW, Donald, *Nueva narrativa hispanoamericana*, Madrid, Cátedra, 1999.
- SKLODOWSKA, Elzbieta, "La parodia como factor de evolución literaria en la novela hispanoamericana", *Texto Crítico*, 1, Veracruz, julio-diciembre, 1995, pp.101-107.
- SWANSON, Philip, "Conclusion: after the Boom", *Landmarks in Modern Latin American Fiction*, Londres, Routledge, 1999, pp. 222- 245.
- TACCA, Oscar, *Las voces de la novela*, Madrid, Gredos, 1978.
- TODOROV, Tzvetan, "Lo extraño y lo maravilloso", en David ROAS (comp.), *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco-libros, 2001, pp. 65-81.

- TORRES FIERRO, Danuvio, *Memoria Plural: Entrevista a escritores latinoamericanos*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1986.
- TURNER, Joseph W., "The kind of historical fiction: An essay in definition and methodology", *Genre*, XII-3, 1979, pp. 333-355.
- UNZUETA, Fernando, *La imaginación histórica y el romance nacional en Hispanoamérica*, Lima-Berkeley, Latinoamericana Editores, 1996.
- VALCÁRCCEL, Eva (ed.), *El cuento Hispanoamericano del siglo XX, Teoría y Práctica*, Universidade da Coruña, 1997.
- VALLE APARICIO, José Eliseo, *Siete novelas para una historia. El caso chileno*, Valencia, Tirant lo Blanch, 2005.
- VARANINI, Francesco, *Viaje literario por América Latina*, El Acantilado, Barcelona, 2000.
- VARELA JÁCOME, Benito, *Renovación de la novela en el siglo XX*, Barcelona, Destino, 1967.
- VARGAS LLOSA, Mario, "Carta de batalla por Tirant lo Blanc", *Letra*, nº 20, 1990-1995
- VEGA, Cristina, "En torno al humor situacional", *Dicenda*, nº 11, Editorial Complutense, 1993, pp. 333-352.
- VILLANUEVA, Darío y José María VIÑA LISTE, *Trayectoria de la novela hispanoamericana actual. Del realismo mágico a los años ochenta*, Madrid, Colección Austral, Espasa Calpe, 1991.
- WATT, Ian, *Mitos del individualismo moderno*, Cambridge University Press, 1999.
- WHITE, Hayden, *El contenido de la forma*, Paidós, Barcelona, 1987.
- ZAMBRANO, María, *La confesión, género literario y método*, Madrid, Siruela, 1995.
- ZAVALA, Iris M., *La posmodernidad y Mijail Bajtin*, Madrid, Espasa Calpe, 1991.

VI. 2. Historia de Chile.

- COLLIER, Simon, y William F. SATER, *Historia de Chile, 1808-1994*, Cambridge, 1998.
- DE RAMÓN, Armando, *Santiago de Chile*, Madrid, Editorial Mapfre, 1992.

ELGUETA, Berlamino, y Alejandro CHELÉN, "Breve historia de medio siglo en Chile", en Pablo GONZÁLEZ CASANOVAS, *América Latina: Historia de medio siglo, 1, América del sur*, México, Siglo Veintiuno Editores, UNAM, 1977, pp. 226-285.

GAZMUNI, Cristián, "Rasgos de nuestra identidad", *El Mercurio*, Santiago, 15-09-2002.

_____, "El lugar de Pinochet en la historia. Una interpretación política de la experiencia autoritaria. 1973-1990", *La Tercera*, Santiago, 12-09-1999.

GREZ TOSO, Sergio (comp.), *La "cuestión social" en Chile: Ideas y debates precursores (1804-1902)*, Santiago, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 1995.

HUNEEUS, Carlos, *El régimen de Pinochet*, Santiago, Editorial Sudamericana, 2002.

LORENZO, Santiago, *Origen de las ciudades chilenas: las fundaciones del siglo XVIII*, Santiago, Editorial Andrés Bello, 1986.

LUCENA SALMORAL, Manuel, *Historia de Iberoamérica*, Tomo III, Madrid, Cátedra, 1988.

MOULIAN, Tomás, *Chile actual: anatomía de un mito*, Santiago, Editorial LOM, 1997.

SABATINI, Francisco, *Barrio y participación. Mujeres pobladoras de Santiago*, Santiago, Ediciones Interamericana, 1995.

VALENZUELA, María Elena, *La mujer en el Chile militar*, Santiago, Cesoc, 1987.

VI. 3. Literatura chilena.

AHUMADA, Haydeé, "Escritoras del 50, conciencia y memoria en el discurso chileno", *Acta literaria*, n° 24, 1999, pp. 5-14.

ALEGRÍA, Fernando, "La novela chilena del exilio interior", *Revista Chilena de Literatura*, n° 42, Santiago, 1993, pp. 13-17.

_____, "Los poetas del 50", en *Literatura Chilena del siglo XX*, Santiago de Chile, Zig-Zag, 1967, pp. 46-56.

ANDERSON IMBERT, Enrique, *Historia de la Literatura Hispanoamericana*, T. I, México, Fondo de Cultura Económica, 1966.

BISAMA, Álvaro, "Generación del 50: el club de la pelea", *El Mercurio*, Valparaíso, 21-01-2000.

- BRITO, Eugenia, *Campos minados (Literatura post-golpe en Chile)*, Santiago, Cuarto Propio, 1990.
- DONOSO, José, *Historia personal de Boom*, Barcelona, Seix Barral, 1983.
- DORFMAN, Ariel, "Notas para un análisis marxista de la narrativa chilena de los últimos años", *Casa de las Américas*, 69, 1971, pp. 65-83.
- DURÁN-CERDA, Julio, "Esquema de la evolución del cuento en Chile", en PUPO WALKER (ed.), *El cuento hispanoamericano ante la crítica*, Madrid, Editorial Castalia, 1973, pp. 296-231.
- FERNÁNDEZ, Teodosio, "Apuntes para una historia del teatro chileno: Los teatros universitarios (1941-1973)", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n° 5, Madrid, 1976, pp. 331-347.
- FLEAK, Kenneth, *The Chilean Short Story, Writers from the Generation of 1950*, Nueva York, Peter Lang, 1989.
- GÁLVEZ ACERO, Marina, *La novela hispanoamericana contemporánea*, Madrid, Taurus, 1992.
- GIACONI, Claudio, "¿Existe una generación de 1950?", *El Mercurio*, Santiago, 21-5-59.
- GIORDANO, Jaime, "Censura, autoautorización y competencia ideológica en la literatura chilena de los últimos años", *Revista de la crítica literaria latinoamericana*, año XVII, n° 34, Lima, segundo semestre 1991, pp. 165-172.
- GODOY GALLARDO, Eduardo, "Jaime Laso, 'El cepo' y la Generación del 50", *Signos*, n° 33-34, vol. XXVI, Valparaíso, primer y segundo semestre, 1993, pp. 37-47.
- _____, "Para subir al cielo de E. Lafourcade y la novela de la Generación del 50", *Signos*, n° 35-36, vol. XXVII, Valparaíso, 1994, pp. 66-75.
- _____, *La Generación del 50 en Chile. Historia de un movimiento literario (Narrativa)*, Santiago, Editorial La Noria, 1994.
- GOIC, Cedomil, *La novela chilena: los mitos degradados*, Santiago, Ed. Universitaria, 1976.
- GUERRA CUNNINGHAM, Lucía, "La problemática de la existencia en la novela chilena de la generación de 1950", en Lucía GUERRA CUNNINGHAM *Texto e ideología en la narrativa chilena, Institute for the Study of Ideologies and Literature*, Prisma Institute, 1987.
- JARA, René, *El revés de la arpillera: Perfil literario de Chile*, Madrid, Ediciones Hiperión, 1988.

- _____, *Los límites de la representación: la novela chilena del golpe*, Valencia, Fundación Instituto Shakespeare/Instituto de Cine y Radio-Televisión, 1985.
- KOHUT, Karl y José Morales SANAVIA (eds.), *Literatura chilena hoy. La difícil transición*, Madrid, Iberoamericana, 2002.
- LAFOURCADE, Enrique, "La nueva literatura chilena", *Cuadernos Americanos*, año XXI, n° 4, julio-agosto, 1962, pp. 229-255.
- _____, *Antología del cuento chileno*, Barcelona, Ediciones Acervo, 1969.
- _____, *Antología del Nuevo Cuento Chileno*, Santiago, Editorial Zig-Zag, 1954.
- LAGUNAS, Jorge, "La novela chilena", *Revista Chilena de Literatura*, noviembre 1984.
- LASO, Jaime, *El cepo*, Santiago, Editorial Zig-Zag, 1958, p.44.
- LÓPEZ-CALVO, Ignacio, *Written in exile*, Nueva York, Routledge, 2001.
- MADRIGAL, Luis Íñigo, "La novela de la "Generación del 38"", *Hispanamérica*, n° 14, año V, 1976, pp. 27-43.
- MONTES, Hugo y Julio ORLANDO, *Historia de la literatura chilena*, Santiago de Chile, Zig-Zag, 1974.
- MORENO, Fernando, "Notas sobre la novela chilena actual", *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 386, agosto 1982, pp. 381-395.
- _____, "Apuntes en torno a la tematización de la historia en la narrativa chilena actual", en Karl KOHUT (ed.), *La invención del pasado: la novela histórica en el marco de la posmodernidad*, Madrid, Iberoamericana, 1997, pp. 271-278.
- MORETIC, Yercio y Carlos ORELLANA, *El nuevo cuento realista chileno*, Santiago, Editorial Universitaria, 1962.
- MUÑOZ GONZÁLEZ, Luis y Dieter OELKER LINK, *Diccionario de movimientos literarios chilenos*, Ediciones Universidad de Concepción, 1993.
- OSSES, Mario, *El cuento en Chile desde 1970*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1981.
- OVIEDO, José Miguel, "Reflexiones sobre el "criollismo" y su desarrollo en Chile", *Anales de literatura Hispanoamericana*, n° 27, Madrid, 1998, pp. 25-34.
- _____, *Historia de la literatura hispanoamericana*, vol. 4, Madrid, Alianza Editorial, 2001.

- PERALTA, Jaime, *Cuentistas chilenos de la Generación de 1950*, Madrid, Ínsula, 1963.
- PIÑA, Juan Andrés, *Conversaciones con la narrativa chilena*, Santiago, Los Andes, 1991.
- PROMIS, José, "Programas narrativos de la novela chilena en el siglo XX", *Revista Iberoamericana*, 168-169, Pittsburg, 1994, pp. 925-933.
- _____, *La novela chilena actual*, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1977.
- _____, *Testimonios y documentos de la literatura chilena (1842-1975)*, Santiago, Editorial Nascimento, 1977.
- ROMÁN-LAGUNAS, Jorge, *The chilean novel. A critical study of secondary sources and a bibliography*, Maryland, Scarecrow Press, 1995.
- SKÁRMETA, Antonio, "Narrativa chilena después del golpe", *Casa de las Américas*, n° 112, enero- febrero 1979, pp. 83-94.
- SOLAR, Claudio, "El existencialismo en la Generación del 50", *Revista del Pacífico*, año III, n° 3, Valparaíso, Instituto Pedagógico, Universidad de Chile, 1966, pp. 62-82.
- SUBERCASEAUX, Bernardo, "La crítica literaria en Chile bajo el autoritarismo", *Ideologies and Literature*, Minneapolis, n° 16, 1983, pp. 242-256.
- URBISTONDO, Vicente, "La urgencia histórica y la crítica literaria hispanoamericana vista a través de un caso clínico chileno", *Ideologies and Literature*, n° 16, 1983, pp. 257-275.
- VERGARA ALARCÓN, Sergio, "La "actitud moderna" en el contexto chileno del fin de la Segunda Guerra Mundial", *Acta Literaria*, n° 22, 1997, pp. 141-152.
- VILLEGAS MORALES, Juan, *Estudios sobre poesía chilena*, Santiago de Chile, Editorial Nascimento, 1980.
- WALDMAN M., Gilda, "Memoria y política: consideraciones en torno a la nueva narrativa chilena", *Hispanamérica*, año XXIX, n° 87, 2000, pp. 51-64.
- YANKAS, Lautaro, "La narrativa chilena en el tiempo", *Cuadernos para la investigación de la Literatura Hispánica*, Madrid, n° 1-2, 1980, pp. 105-117.

VI. 4. Bibliografía crítica sobre la obra de Jorge Edwards.

- ALEGRÍA, Fernando, "Jorge Edwards", *Nueva historia de la novela hispanoamericana*, Ediciones Norte, 1986, pp. 385-394.

- ALFIERI, Carlos, "Jorge Edwards, la ficción de la memoria", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 571, enero 1998, pp. 123-138.
- ARMAS MARCELO, J. J., "Jorge Edwards: las críticas a la revolución no son oportunas", entrevista, *El País*, Madrid, domingo 23 de abril de 1978.
- BALBOA ECHEVERRÍA, Míriam, "Jorge Edwards" en Carlos A. SOLÉ (ed.) *Latin American Writers*, Vol 3, Nueva York, Scribner's and Sons, 1989, pp. 1399-1403.
- BARRAZA JARA, Eduardo, "Adiós Luisa... un discurso testimonial", en Eva VALCÁRCEL (ed.), *El cuento hispanoamericano del siglo XX*, ed. cit, pp. 65-77.
- BATLLÓ, José, "En torno a "El peso de la noche"", *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 86, Madrid, 1965.
- BRADU, Fabienne, "Adiós, poeta", *Vuelta*, nº 173, Abril de 1991, pp. 42-43.
- CÁRDENAS, Noe, "Viaje a la historia de Chile. Entrevista con Jorge Edwards", *La Crónica de Hoy*, México, 3-09-2000.
- CASTANÓN, Adolfo, "El origen del mundo de Jorge Edwards", *Vuelta*, 248, julio 1997, pp. 40-41.
- CORTÍNEZ, Carlos, "Eros sin alas: Rosaura de Jorge Edwards", *Revista Chilena de literatura*, nº 38, nov. 1991, pp. 94-99.
- DE LA PARRA, Marco Antonio, "Edwards, *El anfitrión*. Nota de lectura", *Revista Iberoamericana*, nº 168-169, Pittsburgh, julio-diciembre, 1994, pp. 1009-1014.
- DI NUCCI, Sergio, "Jorge Edwards: *El inútil de la familia*. Adiós, familia", *Página12*, Buenos Aires, 19-12-2004.
- GARCÍA-CORALES, Guillermo, "Entrevista con Jorge Edwards", *Revista de Estudios Colombianos*, nº 7, 1989, pp. 65-67.
- ITURRA, Carlos, "El anfitrión de Jorge Edwards", *La Nación*, Santiago, enero 1988, pp. VI-VII..
- JIMÉNEZ-GARCÍA, Adriana, "La historia conjetural", *Letras Libres*, México, sept. 2000.
- KOCIANCICH, Vlady, "La reencarnación de los recuerdos", *El cronista cultural*, Buenos Aires, 19-4-93.
- LIHN, Enrique, "Prólogo" a *Temas y variaciones*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1969.

- LOYOLA, Hernán, "Jorge Edwards: dos versiones del orden", en Eva VALCÁRCEL (ed.), *El cuento hispanoamericano del siglo XX*, ed. cit., pp. 221-237.
- MARCO, Joaquín, "Jorge Edwards", *Literatura Hispanoamericana: del Modernismo a nuestros días*, Madrid, Espasa Calpe, 1987, pp. 444-453.
- MARRAS, Sergio, "La imaginaria y sus otras mujeres", *Apsi*, 24 de febrero de 1986, pp. 36-39.
- MARTÍNEZ, Carlos, "El estallido del débil en "La experiencia" de Jorge Edwards", *Revista Chilena de Literatura*, n° 35, Santiago, 1990, pp. 135-140.
- MATAMORO, Blas (coord.), *Jorge Edwards, Semana de Autor*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1998.
- MATURANA, Marcelo, "Vida y ficción: doble o nada", *Letras Libres*, México, junio 2005, pp.63-65.
- MONTES, Hugo, "El primer libro de Jorge Edwards", *Las Últimas Noticias*, 15 de enero, 1995, p. 15.
- MOODY, Michael, "Interview with Jorge Edwards", *Hispania*, n° 68, 1985, marzo, n° 1, pp.112-116.
- _____, "Jorge Edwards, Chile y *El museo de cera*", *Acta Literaria*, n° 10-11, Concepción, 1985-1986, pp. 179-184.
- _____, "Jorge Edwards", entrevista, *Hispanamérica*, 86, año XXIX, 2000, pp. 71-81.
- MORALES, José Ricardo, "De la crónica, la historia y la narración en las obras de Jorge Edwards. Un tema con variaciones", *Mapocho*, n° 50, Santiago, segundo semestre 2001, pp. 329-334.
- MÚJICA, Bárbara, "Haunted by the past", <http://www.worldandi.com>, agosto, 1993.
- OSSES GONZÁLEZ, Pedro, *Acercamiento a Jorge Edwards*, La Noria, Santiago, 1992.
- OVIEDO, José Miguel, "La experiencia de los novelistas", en *Revista Iberoamericana*, n° 116-117, XLVII (julio-diciembre 1981), pp. 314-316.
- _____, "El anfitrión de Jorge Edwards", *Vuelta*, 140, julio 1988, pp. 39-40.
- ORTEGA, Julio, "El hombre que ríe. *El inútil de la familia*", *El País*, 8 de enero de 2005.

- PETROVICH, Francisca, "La memoria es lo más creativo que tiene el escritor", *Cosas*, n° 615, Santiago de Chile, 20 de abril de 2000.
- REYZÁBAL, M^a Victoria, "Jorge Edwards: El dominio de las máscaras literarias", *Cuadernos del Lazarillo*, n° 19, julio-diciembre 2000, pp. 12-15.
- RÍOS GASCÓN, Iván, entrevista con Jorge Edwards, "La memoria secuestrada", *La Jornada Semanal*, 3-diciembre 2000.
- RIVERA, Angélica, "Con sus fantasmas regresa Jorge Edwards", *Las Últimas Noticias*, Santiago de Chile, 19-12-1992.
- RODRÍGUEZ ISOBA, María Teresa, "'Los convidados de piedra' o la irrupción de la historia contemporánea en la narrativa de Jorge Edwards", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n° 16, 1987, pp. 215-228.
- _____, "La mujer imaginaria, una reflexión de Jorge Edwards sobre la historia chilena reciente", *EPOS*, n° 4, Madrid, 1988, pp. 225-239.
- _____, "Una visión paródica de la historia reciente de Chile: El museo de cera de Jorge Edwards", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n° 15, 1986, pp. 219-228.
- RUÍZ MONTILLA, Jesús, "Jorge Edwards: la literatura debe volver a ser marginal para sobrevivir", *El País*, Madrid, 16 de julio 1996.
- SANTANDER, Carlos, "El peso de la noche de Jorge Edwards", *Estudios Filológicos*, n° 8, Valdivia, 1972, pp. 41-67.
- SCHOPS, Federico, "La narrativa de Jorge Edwards", *Studi de Literatura Hispano-Americana*, n° 9, Milán, 1979, pp. 29-43.
- _____, "Literatura e historia en *El museo de cera*", *Literatura Chilena: Creación y Crítica*, Hollywood, n° 26, año VII, 1983, pp. 2-4.
- SERRANO, Samuel, "El sueño de la historia", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 603, septiembre 2000, pp. 148-150.
- SHULZ CRUZ, Bernard, "Narrativa y sociedad en cuatro novelas de Jorge Edwards", *La Torre*, año II, n° 3, pp. 101-113.
- _____, *Las inquisiciones de Jorge Edwards*, Madrid, Pliegos, 1994.
- Sin nombre, "El sueño de la historia", *Revista Américas*, vol. 53, n° 2, Canadá, marzo-abril 2001, p. 62.
- Sin nombre, entrevista, "Jorge Edwards. De París a El peso de la noche", *Plan*, n° 15, Santiago, julio-1967, p. 2.

Sin nombre, "Jorge Edwards: el discreto empleo de las pesadillas", ABC, Madrid, 3 de sept. 2001.

URBISTONDO, Vicente, "Los convidados de piedra novela épica, épica burguesa y artefacto semiótico", *Revista Chilena de Literatura*, nº 12, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1978, pp. 105-124.

URIARTE, Fernando, "En torno a "Persona non grata", de Jorge Edwards", *Meridiano*, nº 2, Santiago, 1974, pp. 180-183.

VALCÁRCEL, Eva, "Notas sobre el español de Chile. Aspectos morfosintácticos y léxicos en la lengua literaria de Jorge Edwards", *Scripta Philológica in memoriam Manuel Tabeada Cid*, Tomo II, Universidade da Coruña, 1996, pp. 705-714.

_____, "La encarnación de la memoria: Fantasma de carne y hueso de Jorge Edwards", *Nerudiana*, Sassari, 1995, pp. 320-335.

_____, "Courbet, Rakhmaninov y El origen del mundo. Sobre la articulación de la materia literaria en una novela de Jorge Edwards", en Ángel ESTEBAN, Gracia MORALES, Álvaro SALVADOR (eds), *Literatura y música popular en Hispanoamérica*, Universidad de Granada, 2002, pp. 333-341.

_____, "Ficción impura e historia virtual: Fantasma de carne y hueso de Jorge Edwards", *Signos*, vol. XXVIII, nº 37, Valparaíso, 1995, pp. 43-54.

VALDÉS, Adriana, "Homenaje a Jorge Edwards", *Mapocho*, nº 48, Santiago, segundo semestre 2000, pp. 353-358.

VALDEZ, Blanca, "Jorge Edwards. Los fantasmas escondidos en el ropero siempre vuelven", *Opera Mundi*, nº 4, México, septiembre 2000.

VALENTE, Ignacio, "El cuento de Jorge Edwards", *El Mercurio*, Valparaíso, 10-08-1969.

VARANINI, Francesco, "Jorge Edwards y la escritura involuntaria", *Viaje Literario por América Latina*, Barcelona, El Acantilado, 2000, pp. 421-492.

VARGAS LLOSA, Mario, "El museo de cera", *El Mercurio*, Santiago, 21 de febrero de 1982.

_____, "Un francotirador tranquilo", *Contra viento y marea (1962-1982)*, vol. 1, Barcelona, Seix Barral, 1983, pp. 201-212.

VILA, María del Pilar, "Ficciones autobiográficas. A propósito de *Adiós, poeta...* de Jorge Edwards", *Taller de Letras*, nº 29, 2001, pp. 147-162.

_____, "Jorge Edwards: tras las huellas de la verdad", *Estudios Filológicos*, nº 34, Valdivia, 1999, pp. 35-45.

VI. 5. La reflexión literaria. Selección de art de Jorge Edwards.

"Las máscaras", *Plan*, Santiago, nº 15, 07-1967.

"Autopsie d'un certain Chili", entrevista, *Le Monde*, París, 21-IV- 1972.

"¿Vuelve el liberalismo?" *Bravo*, Santiago, 1980, pp. 19-22.

"Treinta años después", Prólogo a *El patio*, Santiago de Chile, Ganimedes, 1980, (2ª Ed), pp. 16-17.

"La recuperación de la historia", *Mensaje*, nº 287, Santiago de Chile, marzo-abril de 1980.

"Mito, historia y novela", *Hoy*, Santiago, 7 al 13 de mayo de 1980.

"El espacio de la novela: un testimonio personal", *Revista de la Universidad de México*, nº 37, 1982.

"Lección de cosas", *Quimera*, nº 83, Barcelona, 1983, pp. 36-39.

"Geografías imaginarias", *El País*, Madrid, 10 de marzo de 1983.

"El poder es cosa del diablo", entrevista con Joaquín Marco, *Quimera*, nº 72, Barcelona, 1988, pp. 20-27.

"Enredos cubanos. (Dieciocho años después del "caso Padilla")", *Vuelta*, nº 154, septiembre 1989, pp. 35-38.

"El mar de la memoria", *Revista de Occidente*, 110-111, 1990, pp. 79-84.

"La relectura creativa", en Eva VALCÁRCEL (ed.), *Hispanoamérica en sus textos*, Universidade da Coruña, 1992, pp. 223-228.

"Literatura y enseñanza", en José Ángel URIARTE, *Nuevo discurso de las letras, Jornadas de lengua y literatura*, Universidad de Deusto, 1992, pp. 11-22.

"Prólogo", en Fernando IWASAKI, *Mario Vargas Losa, entre la libertad y el infierno*, Barcelona, Editorial Estelar, 1992.

"Memoria y ficción", en *Literatura Hispanoamericana actual, Creación y crítica*, Fundación Marcelino Botín, 1993, pp. 91-104.

"Los años de la difícil juventud", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 575, mayo 1998, pp. 53-59.

- “Discurso al recibir la medalla Gabriela Mistral. La respuesta a Gabriela Mistral”, en Artes y Letras de *El Mercurio*, 21 de mayo de 2000.
- “La aventura del idioma”, Discurso de entrega del Premio Cervantes 1999, *El País*, 25 de mayo 2000.
- “Antes y después de Swann”, *Letras Libres*, año III, nº 25, México, Enero 2001, pp. 52-56.
- “*Persona non grata*: Prólogo para generaciones nuevas”, *Letras Libres*, México, febrero, 2001.
- “Eça de Queiroz y Nosotros”, *El Mercurio*, Santiago, 8-04-2001.
- “Regreso al cuento”, en Fernando BURGOS (ed.), *Los escritores y la creación en Hispanoamérica*, Madrid, Castalia, 2004, pp. 126-138.
- “Un adiós a muchas cosas”, *El País*, 20 de junio de 2004.
- “Periodismo y literatura”, *La Insignia*, 9-08-2004.
- “El joven Neruda: Los poemas del amor compartido”, *Revista Iberoamericana*, nº 168-169, Pittsburgh, julio-dic. 1994, p. 731-737.
- “El descubrimiento de la vocación literaria, *El inútil de la familia*”, [http://canales.elcorreodigital.com/aula de cultura/jorge_edwards1.html](http://canales.elcorreodigital.com/aula%20de%20cultura/jorge_edwards1.html), Bilbao, 24 de enero de 2005.
- “La pluma de la broma y la tinta de la melancolía”, Febrero 2005, <https://www.letraslibres.com/interna.php?sec=3&art=10252>,

VI. 6. La narrativa de Jorge Edwards.

VI. 6. 1. Cuentos

El patio, Santiago, Carmelo Soria, 1952.

Gente de la ciudad, Santiago, Editorial Universitario, 1961.

Las máscaras, Barcelona, Seix Barral, 1967.

Temas y variaciones, Santiago, Editorial Universitaria, 1969.

Cuentos completos, Barcelona, Plaza y Janés, 1990.

Fantasmas de carne y hueso, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1992.

VI. 6. 2. Novelas

El peso de la noche, Barcelona, Bruguera, 1964.

Los convidados de piedra, Barcelona, Seix Barral, 1978, (ed. revisada por Eva VALCÁRCEL, Madrid, Cátedra, 2001)

El museo de cera, Barcelona, Tusquets, 1981.

La mujer imaginaria, Barcelona, Plaza y Janés, 1985.

El anfitrión, Barcelona, Plaza y Janés, 1987.

El origen del mundo, Barcelona, Tusquets, 1996.

El sueño de la historia, Barcelona, Tusquets, 2000.

El inútil de la familia, Buenos Aires, Alfaguara, 2004.

VI. 6. 3. Ensayos

Desde la cola del dragón, Chile-España 1973-1977, Barcelona, Dopesa, 1977.

El whisky de los poetas, Santiago Ed. Universitaria, 1994.

Machado de Assis, Barcelona, Omega, 2002.

Diálogos en un tejado, Barcelona, Tusquets, 2003.

VI. 6. 4. Memorias

Persona non grata, Barcelona, Seix Barral, 1973, (revisada en 1982) y Barcelona, Tusquets, 1990.

Adiós, Poeta, Barcelona, Tusquets Editores, 1990.

